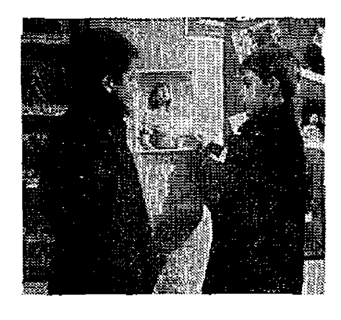
CAHIERS DU CINÉMA



96 * REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • JUIN 1959 * 96

NOTRE COUVERTURE



On commence par voler une couverture des Cahiers du Cinéma, et on finit au Festival de Cannes...

Jean-Pierre Léaud et Patrick Auffay dans **LES QUATRE CENTS COUPS** de François Truffaut. (Production : LES FILMS DU CARROSSE - S. E. D. I. F.; distribution : COCINOR.)

Ne manquez pas de prendre page 51

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

JUIN 1959 — TOME XVI. — N° 96

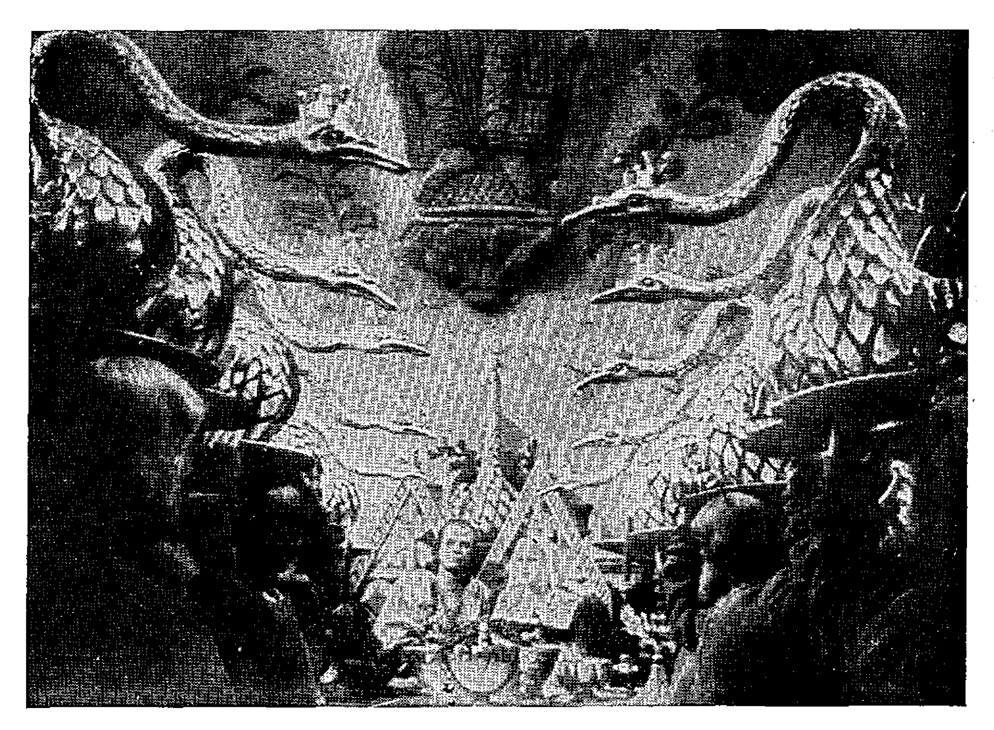
SOMMAIRE

Les Films

✱

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

LES SECRETS D'EISENSTEIN



Ivan le Terrible, première partie.

par Jean Domarchi

I. - L'ANCIEN ET LE NOUVEAU (1)

C'est une bien étrange entreprise que de parler en 1959 d'*Ivan le Terrible*. Ce film dépasse de si loin la compétence du critique cinématographique qu'il semble désespéré d'en faire l'exégèse. Qu'on songe en effet à ce qu'a été Eisenstein. Pas seulement un cinéaste de génie, mais un théoricien et un penseur d'une culture exceptionnelle dont les curiosités allaient de l'ethnologie à la musique en passant par la littérature, la peinture, la philosophie, l'économie politique et l'histoire. On est donc accablé par la somme de connaissances nécessaires à la compréhension de son œuvre et, aussi bien, ses travaux théoriques dont il faisait si grand cas doivent nous inciter dans notre examen critique à la modestie. Les meilleurs critiques sont les cinéastes eux-mêmes, exactement comme les meilleurs juges en matière romanesque sont les romanciers. Qui a mieux parlé de Griffith, de Chaplin et d'Eisenstein... qu'Eisenstein lui-même ?

(1) La suite de cette étude paraîtra dans un prochain numéro.

Ce n'est donc pas sans inquiétudes que je prends la plume pour donner mon sentiment sur les deux premières parties d'*Ivan le Terrible* qu'il nous est enfin donné de voir. Cela d'autant plus que mon point de vue risquera, je le crois, de paraître paradoxal et forcé. Mais j'accepte volontiers ce risque, car je n'ai commencé à rédiger ce texte qu'après avoir pris connaissance du dossier Eisenstein (ou du moins de la partie qui nous est accessible [1]). Je ne pouvais en effet défendre mon point de vue qu'en confrontant la théorie avec les films de mon auteur. Il aurait été inadmissible en effet, quand on sait le prix qu'Eisenstein attachait à ses écrits, de se permettre un jugement exclusivement fondé sur la (ou les) vision d'*Ivan le Terrible*, alors que cette vision présuppose une réflexion préalable sur ce que j'appellerai, d'un mot prétentieux et pédant, mais significatif, la *problématique* d'Eisenstein.

Eisenstein est avant tout un théoricien, comme l'avaient été avant lui Paolo Uccello, Piero della Francesca, Léonard de Vinci, Dürer, Rubens, Kandinsky et Klee. Comme l'avaient été Corneille, Voltaire, Goethe, Stendhal, Balzac, Dostoïevsky et Gide. Il aime à disserter sans fin sur son art, c'est-à-dire qu'il recherche inlassablement la pierre philosophale ou encore l'absolu valable partout et toujours. Et c'est précisément cette recherche de l'absolu qui le rattache à la grande tradition de la culture occidentale, inaugurée par la Renaissance italienne. On enseignerait volontiers, dans le cercle néo-platonicien qui gravitait autour de Marcile Ficin, que l'art est science. *Il importait donc d'en rechercher une formulation rationnelle* (*d'où les innombrables* travaux sur la perspective et sur le mouvement). En un sens (le marxisme en plus), Eisenstein se rattache à ce courant. Il recherche la logique interne du cinéma (cet « art du temps » comme il l'appelle) mais cette logique spécifique est une logique dialectique (2). Pour Uccello et ses successeurs (Piero della Francesca, Leonard de Vinci et Michel-Ange), la peinture, et l'art en général, se rattachent au réalisme platonicien des essences. Dans un cas comme dans l'autre l'art concrétise une vision philosophique du monde. Il est incompréhensible sans elle. De même que les fresques de la chapelle Sixtine illustrent la contemplation platonicienne du Timée et de la République, de même les films d'Eisenstein (et plus particulièrement *Ivan le Terrible*) illustrent la dialectique historique de Marx.

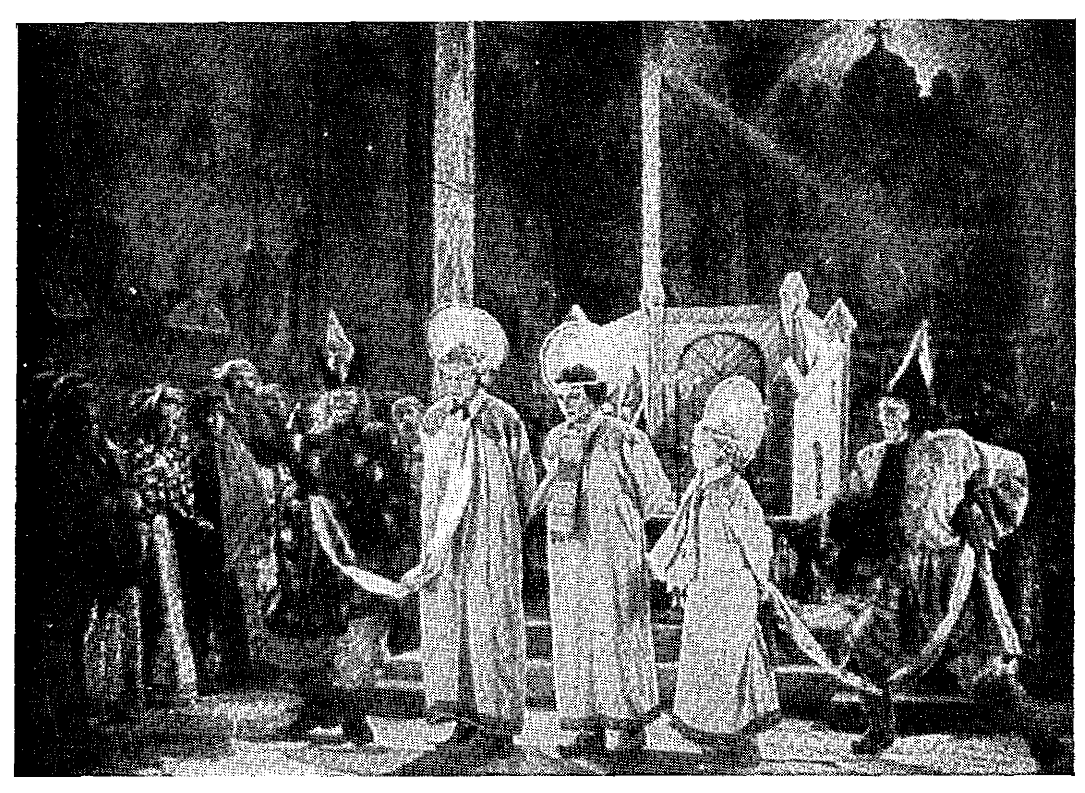
Eisenstein est donc (le seul avec Murnau et Rossellini) un intellectuel. Il mérite évidemment ce beau titre par l'ampleur de sa culture, par son constant souci d'associer la théorie et la pratique. Mais cela ne suffisait pas. Il le mérite, surtout par son désir de s'approprier esthétiquement le monde. Exactement comme Hegel se l'appropriait spéculativement dans la « Phénoménologie de l'Esprit ». Il est comme dirait justement Hegel « *conscience de soi-même comme du monde et conscience du monde* comme de soi-même ». Et si la dialectique esthétique d'Ivan s'apparente à celle du Premier ou du Second Faust de Goethe, c'est que le *Faust* reproduit dramatiquement le mouvement de la conscience naïve qui la mène « *par un long et dur chemin* » au savoir absolu. Marx de même s'approprie scientifiquement le monde. *Le Capital* n'est pas seulement l'anatomie du système capitaliste, il en reproduit la logique interne et ce n'est pas par hasard qu'Eisenstein avait conçu le projet fabuleux de le porter à l'écran, comme il avait un instant rêvé de retracer l'histoire de l'Asie centrale (conçue comme « épopée de la lutte de l'humanité contre les déserts et les sables de l'Asie ») dans le *Canal Fergana*.

Ivan le Terrible n'est donc pas seulement la mise en pratique du Musée imaginaire, il est la réconciliation (dialectique) du tragique et de l'histoire. Mais, comme je le montrerai dans un instant, *Ivan le Terrible* n'est pas simplement tragique en

---

(1) Nous disposons, outre l'émouvante biographie du maître par Marie Seton, de trois ouvrages d'Eisenstein lui-même : **The Film sense** (Londres 1948), **Film Form** (New York 1949), **Réflexions d'un cinéaste** (Moscou 1958). Je regrette d'avoir disposé de trop peu de temps pour lire certains articles d'Eisenstein dispersés dans des revues allemandes (particulièrement dans **Quesschnitt**). Fort heureusemnt les trois ouvrages précités donnent une idée très précise de la théorie générale du cinéma, telle qu'Eisenstein du moins la concevait.

(2) Cf « **A dialectic approach to film form** » in Film Form (pp. 45 et 59).



Ivan le Terrible, seconde partie.

raison de la personnalité d'Ivan, il l'est surtout en raison de celle d'Eisenstein lui-même. Aussi je me sens en droit de dire que les deux parties d'*Ivan le Terrible* sont un fragment de biographie où Eisenstein se confesse par personne interposée.

Ici je ne saurais être trop clair ; Ivan ne reproduit pas littéralement des épisodes de la vie d'Eisenstein. Il *traduit* esthétiquement le drame profond de sa vie. Ce drame très complexe, la biographie touchante et naïve de Marie Seton nous le fait entrevoir. De l'âge d'homme jusqu'à la mort, Eisenstein a vécu le conflit de l'Ancien et du Nouveau. Bolchevik convaincu, marxiste sincère et averti, il a été fasciné par les valeurs de l'ancien monde. S'il condamne l'ordre bourgeois comme mode de production et comme système d'oppression, il a le spleen de certains valeurs bourgeoises (celle par exemple de l'individualité esthétique incarnée par Oscar Wilde). Epris d'absolu, il reste effectivement attaché à la religion chrétienne (et le thème de la passion du Christ est capital dans son œuvre). C'est précisément cette antinomie qu'il essaie de surmonter dans toute son œuvre et plus particulièrement dans *Ivan.* L'intérêt exceptionnel d'Ivan vient donc de ce qu'il est une biographie en forme d'histoire. Il est, par la médiation du tzar Ivan, une prise de conscience de la situation d'Eisenstein par lui-même. La réflexion immédiate suggère indiciblement qu'Ivan est une apologie du despotisme (celui d'Ivan comme celui de Staline), mais ce n'est qu'une apparence puisqu'ici le despotisme se manifeste *négativement* comme ressentiment, déception, regret, scrupule, solitude. Le vrai sujet d'*Ivan*, encore une fois, c'est celui de l'homme exceptionnel placé dans une situation exceptionnelle. Ivan, comme Eisenstein, est à la charnière du monde ancien et du monde nouveau, et son histoire sera, comme celle d'Hamlet, celle d'une découverte et d'une déception.

Quand donc Eisenstein déclarait que « *sans Léonard, Marx, Lénine, Freud et le cinéma, j'aurais été probablement un autre Oscar Wilde* », il ne faut pas prendre ce propos pour une boutade. Il exprime simplement une tentation toujours renaissante et toujours surmontée, celle de l'individualisme esthétique, exactement comme Ivan exprime la tentation de la fidélité à l'ordre ancien surmontée par la nécessité, durement ressentie, d'y substituer l'ordre nouveau.

Je n'ai fait jusqu'à présent qu'affirmer la thèse selon laquelle *Ivan* illustre la dialectique de Marx et que *par-là même*, il traduirait la nature contradictoire de la personnalité d'Eisenstein (soulignée d'ailleurs par Marie Seton). Il me faut maintenant la démontrer.

Cette démonstration sera double. Elle portera d'abord sur le contenu des deux parties d'*Ivan*. L'analyse de ce contenu doit en effet nous livrer la réponse à certaines questions relatives à la conception qu'Eisenstein s'est faite de l'histoire russe et du personnage même du tzar et de son entourage. Nous devons en effet éclaircir un certain nombre de mystères impénétrables qui sont la source des équivoques que le deuxième *Ivan* a fait naître dès sa sortie. Je crois pour ma part que les raisons de ces mystères ne sont pas si secrètes qu'elles en ont l'air. On ne peut cependant les comprendre tout à fait que si l'analyse du contenu se double d'un examen de la forme. La « dialectique filmique » d'Eisenstein est aussi importante que sa dialectique historique ou plus exactement celle-là se *déduit naturellement* de celle-ci. Ou encore : la dialectique filmique est le corollaire inévitable d'une prise de position matérialiste-historique. C'est donc uniquement pour les besoins de l'exposé que je scinde ma démonstration en deux.

Me frappe tout d'abord le fait qu'Eisenstein a pris à l'égard de l'histoire de très grandes libertés. Son *Ivan* est très éloigné de l'Ivan traditionnel. Si l'on s'en rapporte à l'un de ses biographes (3), Ivan nous apparaît comme un homme d'état naturellement brutal, peu scrupuleux sur le choix des moyens. Il peut lui arriver de se repentir, mais ce repentir manque de conviction. Il est sensuel, rusé, intelligent, extrêmement actif et avisé. Nous pouvons même, grâce à son Testament, l'écouter directement. Il est croyant sans doute, mais la religion chez lui cède toujours le pas à la raison d'Etat. S'il est artiste et cruel c'est un peu à la manière des gens du XVI[e] siècle. Le XVI[e] siècle a été le siècle d'or de l'art et celui de la cruauté. Etre cruel n'est pas alors un signalement. Lorsqu'Ivan chatie Novgorod et massacre tous ses habitants, cela n'émeut personne, car justement une atmosphère de massacre s'est répandue sur l'Europe entière. Mais Ivan est artiste comme on l'est au XVI[e]. Lassé du pouvoir, il se fait remplacer par un tzar de pacotille Siméon. La manière dont, de son vivant, il organise sa succession est digne d'un grand metteur en scène et son biographe Waliszewski le qualifie de la sorte. Il a été débauché (six femmes légitimes sans compter les concubines), mais ni plus ni moins que les gens de cette époque, cynique, mais ni plus ni moins que certains souverains qui lui étaient exactement contemporains. Il est cultivé, mais ni plus ni moins qu'Elizabeth ou Philippe II, ou certains principicules italiens. Non, rien ne lui confère, dans ce siècle de sang et d'or qu'a été son siècle, une originalité particulière. Son importance est en somme toute politique. Eisenstein nous présente au contraire un prince élégiaque, plein de générosité naturelle, trop long à punir, mais distillant le châtiment avec un raffinement exemplaire, digne d'un prince italien. Il répond à une machination qui doit le chasser du trône par une autre machination savante et esthétique. De la réalité historique, Eisenstein retient le côté italianisant qu'Ivan, comme nous l'avons dit, partage avec tous les souverains de son époque. En fait, à qui fait penser surtout l'Ivan d'Eisenstein ? A l'empereur Tibère (la mise en scène de la mort de Vladimir Andreievitch, le fils de la boyarina Euphrosina Staritzkaya, rappelle celle de la mort de Séjan), au Richard II de Shakespeare dont il a la mélancolie, à Hamlet enfin.

(3) Waliszewski : **Ivan le Terrible** (Paris, 1905).



Ivan le Terrible, seconde partie.

Je crois que nous touchons ici à un secret d'Eisenstein. De même qu'Hamlet traduit dans sa conduite les incertitudes d'un prince de la Renaissance, écartelé entre le monde ancien de la chrétienté médiévale et le monde nouveau de l'Europe moderne contaminée par le rationalisme, ainsi Ivan est écartelé entre le respect des valeurs traditionnelles aristocratiques et les exigences toutes modernes de la raison d'Etat. D'où ses hésitations, ses scrupules, ses préjugés de classe. Il devient « terrible » par déception, par ressentiment. Il est de cœur avec les boyars et il est obligé de s'appuyer sur le peuple. Un peu comme Eisenstein dont la raison est révolutionnaire et le tempérament aristocratique. C'est ce conflit entre ce *qu'on voudrait être* et ce *qu'il convient* d'être qui a intéressé au plus haut point l'auteur de la *Ligne générale,* dont le titre véritable est justement *L'Ancien et le Nouveau.* Ivan lutte contre les boyars comme Hamlet lutte contre Claudius, comme Eisenstein lutte contre lui-même. D'où le côté « christique » du personnage. Ivan assume les péchés de la Russie tout entière, il vit sa Passion, cette Passion qui, selon l'aveu d'Eistenstein, se répète tous les jours. Mais ce conflit permanent du sacré et du profane, Eisenstein le vit à son tour. Il est à la fois et sincèrement marxiste et croyant et il sait qu'il y a incompatibilité radicale entre le christianisme et le matérialisme dialectique qui dénonce la religion chrétienne comme aliénation. Ce conflit insoluble ne peut être dépassé que *symboliquement,* c'est-à-dire nié et affirmé dans l'œuvre d'art. Toute l'œuvre d'Eisenstein s'inscrit dans cette antinomie. Elle est selon moi la clé de son inspiration, la source de son génie. Et elle rend compte de l'importance exceptionnelle qu'il attachait à ses recherches formelles comme elle explique les critiques que les tenants du « réalisme socialiste » adressaient à son formalisme. En fait, comme nous le verrons dans un prochain article,

sa « dialectique filmique », pour reprendre sa propre expression, *reproduit* le mouvement même de sa vision du monde. Si Eisenstein est critiquable ce n'est pas au niveau de la forme, c'est au niveau du contenu. Mais s'il avait « liquidé » une fois pour toutes le christianisme, il aurait tari la source même à laquelle il s'alimentait. Il aurait artistiquement cessé de vivre.

Il semblerait donc que, pour Eisenstein, certaines superstructures bourgeoises soient encore réellement vivantes et qu'en conséquence son marxisme soit purement superficiel. Je ne le pense pas, car si Eisenstein ne pouvait pas supprimer comme par enchantement son appartenance à cette société bourgeoise qui était en voie d'abolition, mais qui n'était pas encore tout à fait abolie, il comprenait parfaitement les exigences profondes du marxisme en tant que méthode de recherche. L'importance qu'il accorde à l'*opritchina* en témoigne.

Pour lutter efficacement contre les boyars, Ivan constitua de toutes pièces une aristocratie nouvelle de serviteurs, les *opritchniki*, rémunérés le cas échéant par des tenures (les *pomiestie*). A l'ancienne aristocratie terrienne des boyars s'opposait ainsi une nouvelle aristocratie *féodale* de courtisans récompensés de leurs services par des terres confisquées justement aux boyars. La constitution de cette nouvelle aristocratie eut pour conséquence d'aggraver considérablement la situation de la paysannerie. Les nouveaux possesseurs du sol obtinrent en effet une limitation des droits des paysans : ceux-ci ne pourraient plus se déplacer aussi librement que par le passé. Ils sont astreints de résider sur la terre de leur maître. De paysans libres ils deviennent des serfs.

En apparence donc, la politique d'Ivan a été rien moins que révolutionnaire, puisque son règne est à l'origine du servage. En fait on peut soutenir sans paradoxe que ce règne a eu un caractère progressif, puisqu'il a marqué les débuts de la centralisation monarchique et de la bureaucratie. Il importait d'unifier d'abord la Russie, de lui donner une conscience nationale et de liquider des formes d'organisation archaïque génératrices d'anarchie. La formation de l'Etat national date d'Ivan et, si les rapports de classes se sont modifiés aux dépens de la paysannerie, l'unification de la Russie a permis, en dépit des guerres, le développement économique. Réactionnaire d'un côté, le règne d'Ivan était donc révolutionnaire de l'autre, puisqu'il facilitait l'instauration d'une économie marchande, seule capable de mettre fin à l'état arriéré de la Russie. D'un autre côté, la lutte d'Ivan contre les monastères accélérait la décomposition de l'ancien ordre social. Il lui était possible, en conséquence, de guerroyer contre les ennemis de l'Orient (royaumes tatars) et de l'Occident (les Polonais et les Suédois), ce qui eu pour résultat de lier beaucoup plus étroitement que par le passé le sort de la Russie à celui de l'Europe. Ce qui symbolise le mieux le rôle *novateur* d'Ivan, c'est la décision qu'il prit de se faire couronner non plus Grand Duc de Moscovie, mais Tzar. Dans les livres en langue slavonne, ce titre désigne les empereurs de Rome et de Constantinople. En le prenant à son tour, Ivan marquait sa volonté d'en finir avec le particularisme pour instaurer l'unité nationale.

Ce passage de la diversité génératrice d'anarchie à l'unité facteur d'ordre est marxistement parlant révolutionnaire, même s'il se traduit par une régression sociale temporaire, car il prépare d'autres révolutions qui, sans cette étape, auraient été inconcevables. La révolution sociale n'est pas possible en effet sans une révolution nationale antérieure. C'est justement ce qu'Eisenstein a marqué avec insistance dans son film. La première partie d'Ivan commence avec le couronnement du premier tsar, et atteint son summum avec la prise de Kazan. La deuxième partie où Eisenstein a, sauf erreur, inventé de toutes pièces le simulacre du couronnement de Vladimir et où il montre Ivan en opposition avec le clergé, marque sa volonté de mettre l'accent sur le sens patriotique du tsar en lutte contre les agents de l'étranger (en particulier dans l'épisode de la mission du traître Andrei Kurbsky auprès d'Henri roi de Pologne et futur roi de France sous le nom d'Henri III).

Il est simpliste de voir dans ce film une inspiration fasciste. Eisenstein a voulu simplement montrer que les méthodes de la centralisation et l'unification ne sont pas toujours très douces et qu'il convient, bon gré mal gré, d'ajuster les moyens aux fins.

Plus juste m'apparaît être l'opinion communément répandue selon laquelle c'est de Staline que parle S.-M. Eisenstein, quand il raconte les aventures d'Ivan. Par l'importance qu'il accordait à la question nationale, par ses méthodes autocratiques de gouvernement, Staline appelle inévitablement la comparaison avec son illustre devancier. En 1944 l'U.R.S.S. est en lutte avec l'Allemagne et il est normal qu'on fasse appel à l'élan patriotique de la nation, puisqu'il y va de sa survie. Staline était un peu dans la situation d'Ivan, lorsqu'il luttait contre le redoutable Stephen Bathory, roi de Pologne. Le promoteur de l'idée du socialisme dans un seul pays était tenu d'exalter les valeurs nationales, même si cette exaltation desservait, au moins à courte échéance, la cause de la révolution internationale. Dans la perspective marxiste de l'histoire, les méthodes brutales de Staline se justifiaient comme, avant lui, celles d'Ivan.

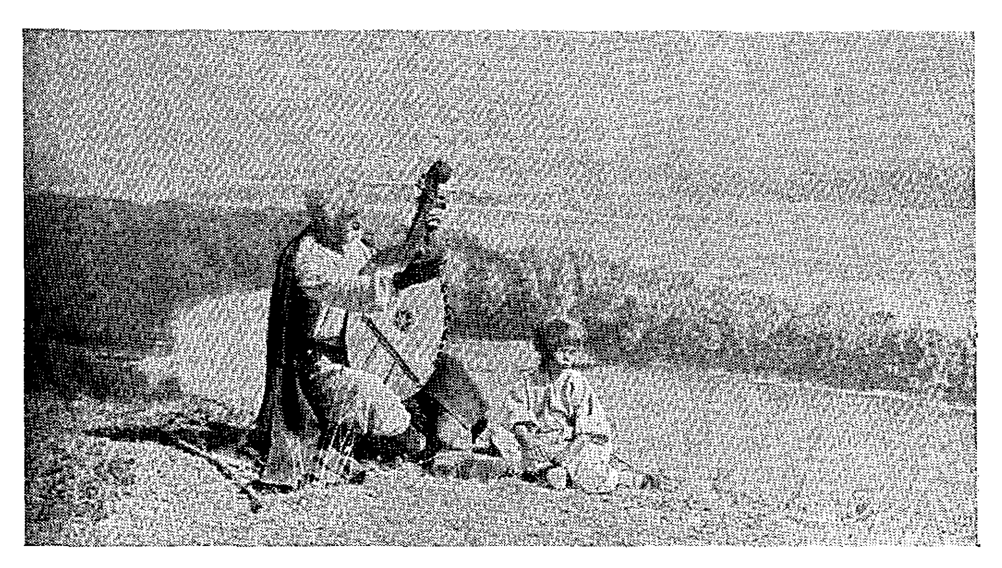
On mesure donc, indépendamment de toutes considérations esthétiques, la portée d'*Ivan*. Les contradictions et les tourments d'une personnalité exceptionnelle éclairent non seulement les drames de conscience d'Eisenstein, autre personnalité, mais nous rendent sensibles les impératifs catégoriques de la politique, c'est-à-dire de la tragédie du monde moderne. Il nous reste à montrer dans un prochain article comment Eisenstein a essayé de concilier, dans une sorte de théorie générale du film, ses exigences esthétiques et celles qui découlaient de son adhésion au marxisme.

Jean DOMARCHI.



Ivan le Terrible, seconde partie.

LE TESTAMENT DE DOVJENKO



Le Poème de la mer d'Alexandre Dovjenko et Julia Solntseva.

par André Martin

Mort en 1956, quelques semaines avant le tournage du *Poème de la mer,* Alexandre Dovjenko n'a pu réaliser ce dernier film qu'il avait si longuement préparé. Sa femme, Julia Solntseva, qui fut pendant trente ans sa plus proche collaboratrice, l'a pieusement mis en scène, d'après les indications très précises du cinéaste, qui avait déjà choisi tous les extérieurs avec son opérateur Eguiasarov, sélectionné les acteurs et laissait un découpage de son scénario dessiné plan par plan.

Quelques exigeants pourront dire que le *Poème de la mer* est trop long, trop prolixe, que c'est une œuvre lourde, déséquilibrée, peu cohérente, imparfaite, entachée d'une naïveté et d'un mauvais goût de moujik. Il faut reconnaître qu'il s'agit d'un film complexe, bondissant et difficilement sous-titrable. Si les chances de le revoir bientôt étaient grandes, j'aurais préféré le découvrir encore quatre ou cinq fois avant d'écrire à son sujet. La réalisation de Julia Solntseva a forcément affaibli le projet du cinéaste. *Le Poème de la mer* n'est pas le chant inoubliable que Dovjenko nous aurait donné, s'il avait assuré la mise en scène. Mais tel qu'il est, c'est un film admirable, bien assez bon pour nous, et qui constamment nous propose des exemples de cette force poétique qui rend l'œuvre entière de Dovjenko irremplaçable.

A la réflexion d'ailleurs, le sujet du *Poème de la mer* et son redoutable entrelac de

thèmes et d'intrigues se révèlent moins indéchifffrables qu'on aurait pu le croire. En Ukraine, près de la petite ville de Kokhava, sur le Dniepr, on termine la construction d'une centrale hydro-électrique géante et d'un barrage qui, à sa mise en service, inondera de vastes surfaces de la plaine en submergeant quelques villages. Les habitants de l'une de ces agglomérations vouées à disparaître dans les flots de la nouvelle mer artificielle évacuent leurs vieilles maisons, avant que les bulldozers ne les réduisent en poussière, pour aller s'installer dans des maisons neuves, plus loin et plus haut, au bord de la future mer. Les vieux paysans contemplent une dernière fois leur terre, leurs arbres préférés et leurs maisons natales. D'autre part, sur l'invitation d'un président de kolkhoze, de nombreux natifs du village, devenus pour la plupart de grands personnages (ingénieur atomiste, général, colonel, femme ministre, etc...) sont revenus pour revoir les lieux de leur enfance avant la montée des eaux.

Il n'y a pas à s'étendre sur la beauté sans surprise des images cinémascope qui tirent des grands espaces d'eau ou de terre, comme des couchers de soleil, une splendeur un peu convenue. La couleur ne joue pas comme dans *Mitchourine*, un rôle psychologique. Peu à dire, également, sur l'interprétation discrète des comédiens qui nous sont montrés surtout pensifs, ou parlant beaucoup plus qu'ils ne bougent, disant tout ce qu'ils ont à dire sans rien oublier. Le texte russe, écrit par Dovjenko lui-même, est, paraît-il, admirable, mais qui fera l'effort de nous en faciliter l'accès ?

En faisant place à l'imagination.

Par contre on ne décrira et analysera jamais assez l'évidente richesse du langage cinématographique de Dovjenko qui, à la moindre occasion, plante là ses personnages méditatifs ou discoureurs pour illustrer le tour convulsif et bouleversé de leurs pensées secrètes, en retrouvant des élans poétiques et visuels comparables à l'inoubliable nocturne des amoureux de *La Terre* ou à la méditation de *Mitchourine* après la mort de sa femme.

Avec *Le Poème de la mer*, nous nous trouvons devant l'un des rares exemples récents d'œuvre cinématographique rigoureusement pré-visualisé ; ce qui ne doit pas manquer d'être célébré, quand les actuelles ambitions d'un cinéma direct semblent s'orienter de plus en plus forcément vers le ciné-œil, pour l'image, et les indiscrétions du magnétophone, pour le son. Bien que les images du film débouchent sur le surnaturel, le féérique et l'impossible, Dovjenko n'a pas voulu illustrer des écarts oniriques de représentation, mais seulement rendre le dynamisme de l'imagination et de la pensée intime, suivre dans ses images les impulsions des émotions et de l'humeur de ses personnages, avec une science de l'évocation qu'il ne partage qu'avec Donskoi et Bunuel.

Peintre et dessinateur, Dovjenko avait dessiné son film cadre par cadre, comme Eisenstein ou Jiri Trnka, décidé à tirer le maximum de toutes les possibilités de composition et de détermination de l'image cinématographique qui s'offraient à lui. Dès le début, dans la séquence d'introduction qui se déroule à bord d'un bateau sur le Dniepr, suivant une mise en œuvre que Dovjenko n'aurait, sans doute, pas désavoué, le film nous signifie que cette représentation du fantastique psychique de la pensée courante n'exclut même pas les ressources théâtrales et un peu archaïques de l'art d'un Méliès. Dans la foule des passagers, on distingue un couple installé sur un banc. La jeune femme, un peu hallucinée, se penche bizarrement sur l'épaule de son mari, en lui donnant son enfant à porter, puis se redresse une dernière fois, en murmurant toujours le même mot. Et le mari hoche la tête : « *Quelle femme. Dès qu'elle dit qu'elle s'endort, elle commence à voler* ». Et l'image qui suit nous montre un fond de ciel et soutenue par un fil invisible, dans un plan si rapide que le spectateur attentif, quoiqu'un peu stupéfait, n'a pas le temps de la reconnaître, la jeune femme qui vole, entourée d'angelots. Mais la voici qui se transforme en avion à réaction presque aussi vite qu'un omnibus en corbillard dans les premiers films à substitutions de Méliès. Et la liaison est faite avec la séquence suivante qui va nous permettre de faire connaissance,

à bord de l'avion, avec un grand ingénieur atomiste, général par surcroît, qui se rend dans le fameux village natal bientôt englouti par le Dniepr.

Chromo est un bien gros mot.

L'image peut recourir au procédé du triple écran pour encadrer une mère chantant une berceuse à son enfant, avec deux volets nous montrant les flammes meurtrières de la guerre. Elle peut passer sans transition de la prise de vue directe au dessin animé, lorsque, planté devant la tombe des anciens rois zaporogues, un enfant imaginatif voit apparaître leurs trésors et leurs chevauchées. Les deux passages en dessin animé, réalisés par Migounov et Nikitine, bénéficient d'une ampleur un peu fabriquée qui fait penser au *Fantasia* de Disney et pâtit du formalisme technique du dessin animé russe. A un autre moment, les oies, très ressemblantes, de tous les dessins animés animaliers russes s'envolent, en entraînant en rêve le lit du paysan qui ne voulait pas manger les oies sauvages parce qu'elles sont libres. La fusion, à des fins lyriques, de la prise de vue directe et du cinéma graphique doit donner des résultats neufs et impressionnants. Encore faut-il, pour ce qui est de l'animation, recourir à des procédés moins sclérosés que le classique dessin animé sur cellulo, et opposer à la corporalité de l'image photographique des systèmes plastiques de construction aussi subtils que l'écran d'épingle d'Alexeieff, que les transparences animées de Bartosch ou le dessin au pastel de McLaren.

Et pourtant, lorsque l'on a commencé à aimer un film, il est difficile de ne pas en apprécier tous les éléments. L'une des séquences, consacrée au désespoir d'une jeune fille abandonnée par son séducteur, un carriériste jouisseur, alors qu'elle attend un enfant, nous la montre s'imaginant morte, sous un ciel d'orage peint à l'aérographe, couchée comme Blanche-Neige sur un lit de fleurs. Tous ceux qui, par principe, ne peuvent voir un chromo en peinture, en profiteront pour faire étalage de leur esprit de modernité, privé de nuance. Dans *Le Poème de la mer,* ce chromo n'en remplit pas moins parfaitement sa fonction de chromo, nous offrant avec exactitude une image émouvante, pouvant très vraisemblablement sortir de l'esprit d'une demoiselle rurale d'Ukraine.

Souvent, sous la poussée des sentiments, le train naturel des images du film déraille et passe de la tête dans le cœur des personnages. C'est ainsi que le père de la jeune fille séduite, imaginant qu'il rencontre le suborneur, se voit entouré d'une tempête wagnérienne. Il rencontre le coupable assis à son bureau et entouré d'éclairs. Les murs s'écroulent et les deux personnages se trouvent transportés dans une lande déserte. Le séducteur s'effondre sous les coups de knout que lui administre le père outragé, avant de se retrouver en train de rêver tout haut dans une antichambre.

Ces plongées dans une pensée intime ne déclenchent pas toujours un semblable festival d'images excessives dont l'humour fait penser à celui des visions de Walter Mitty. Elles peuvent se contenter d'un élément insolite et constant dans l'image réaliste, tel que la disproportion presque naturelle du général atomiste n'entrant qu'avec peine dans le cadre étroit d'une des pièces de sa maison natale qu'il avoue imaginer beaucoup plus grande, quand il se reporte aux souvenirs de sa jeunesse.

A la façon des vieux conteurs...

Autre caractère important de ces successions imaginatives d'images : une consistance musicale qui rend convaincant et entraînant leur déroulement incroyable. Dans une des plus belles séquences du film, le vieux père du général Fedortchenko qui a abattu tous les arbres autour de la vieille maison destinée à être détruite, invite son fils à couper lui-même son arbre préféré qu'il avait réservé. Après un long moment de tristesse et de souvenir, le général va se mettre à l'œuvre, quand sa mère intervient pour sauver, même inuti-



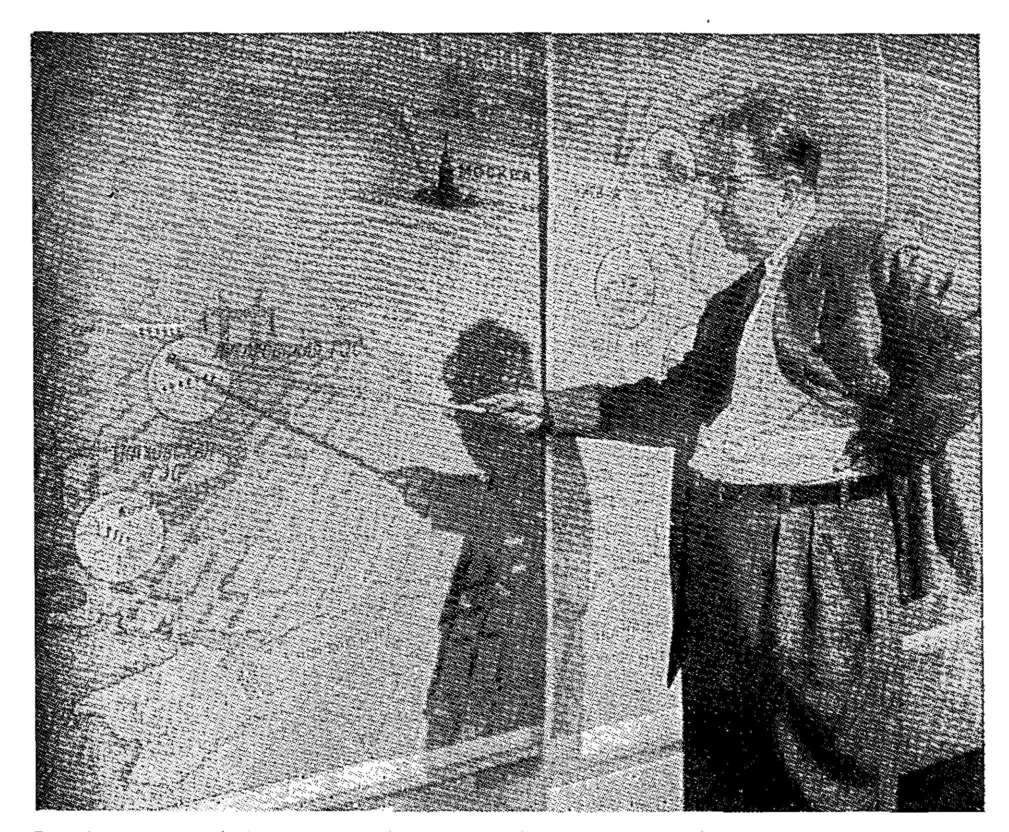
Au pays des marxistes sans subjectivité, dans les paysages préférés de Dovjenko, les paysages mentaux de ses personnages.

lement, ce vieux compagnon de leur vie. C'est alors que, faisant diversion, apparaît en contrebas un petit cortège ayant musique en tête, composé d'enfants portant des fagots de paille et des personnages de paille tressée. Comme il rencontre les grandes personnes dans le même cadre, le général leur demande : « *Et vous les enfants, que choisissez-vous ? Un arbre ou la mer ? — La mer,* répondent-ils dans un grand cri d'enthousiasme. » Suit alors, intervenant comme un tutti d'orchestre, un plan pris à la nuit tombante qui nous montre des femmes et des enfants munis de râteaux et de paquets sur la tête, avançant en chantant dans le fleuve avec de l'eau jusqu'au cou.

Dans ce film qui use du cinéma un peu à la façon des vieux conteurs, et dans lequel prennent place d'admirables chants, le sens des images peut brusquement moduler, cesser de poursuivre, contrarier même, l'aménagement de l'intérêt, de la narration ou de la démonstration pour conserver une même tonalité poétique, préserver une mystérieuse logique ouvrière, faite de rythme et de proportion.

Marchant au milieu des blés qui entourent son village natal, le général Fedortchenko se revoit blessé à la poitrine, pendant la bataille d'Ukraine, tournant sur lui-même indéfiniment pour enrouler un pansement autour de la plaie, tandis qu'en alternance, une série de contre-champs nous montre une infirmière tenant le rouleau de gaze qui se dévide, belle et immobile comme une fée, et qu'au loin le feu d'enfer des obus fait sauter les tentes de l'hôpital improvisé. Sur le fond mouvementé et tragique, la fixité de l'infirmière et la tranquille répétition des mouvements tournants du personnage prennent une valeur d'incantation.

Les monologues intérieurs, les discours, les apostrophes dont ce film n'est pas avare ont aussi une valeur de durée, indépendante des nécessités des rapports parlés entre les protagonistes. On le voit bien, quand deux vieux paysans, ayant essayé vainement de



Les hommes soviétiques aux prises avec l'Actualité Eternelle : le passé, l'avenir, les ancêtres et les fils, la désertion des campagnes, la vanité des villes, la bureaucratie et le Plan, bien sûr.

retenir un jeune paysan qui abandonne le kolkhoze pour la ville, lui adressent un adieu mécontent, parlant plus pour exprimer leur conviction que pour l'atteindre, car, dans un plan fixe, nous le voyons s'éloigner toujours, bien au-delà des possibilités de portée de la voix que nous entendons.

Il faut scruter et dénouer...

Il a fallu que le scénario de Dovjenko soit scrupuleusement respecté pour que le film saute d'un lieu à un autre, de l'ancien au nouveau, du passé au présent et au futur sans désordre et sans déséquilibre. Peu soucieux de transitions et de liaisons logiques, le langage cinématographique du *Poème de la mer* aboutit à une richesse expressive et à une chaleur humaine surprenantes, mais ne procure pas au spectateur une participation confortable et des complaisances délectables envers soi-même. Le film se présente comme une suite de courants de conscience fascinants mais étrangers, qu'il faut scruter et dénouer. L'incompréhension du texte de Dovjenko — sous-titré au hasard — renforce peut-être cette impression, mais oblige le spectateur dévoué à profiter pleinement de ce que cette œuvre apporte d'incomparable.

Nul autre film, plus que celui-là, malgré les conditions si particulières et regrettables de son tournage, ne pourrait donner une impression plus grande d'œuvre menée par un

créateur unique. Pourtant ce n'est pas tellement l'impression d'un principe dominateur, d'un esprit responsable de toutes les options correspondant à la notion d'auteur de cinéma, aujourd'hui si souvent louangée, qu'offre *Le Poème de la mer,* ce projet de Dovjenko mis au propre par sa femme. L'effort singulier du cinéaste pour conserver à chaque personnage leur idiosyncrasie, pour retrouver le roulement inimitable de leur pensée, révèle un respect de l'individualité des personnages qui semble échapper aux tendances créatrices des auteurs de cinéma à politique d'auteur, soucieux surtout de l'évidence de leur position centrale, selon une attitude beaucoup plus impressive qu'expressive qui impose à leurs œuvres des limites humaines dommageables. Il est d'autant plus curieux que cet exemple nous vienne d'une société de type nouveau et envahissant où le prestige de l'individualisme (comme sur tout le reste de la planète d'ailleurs) semble quelque peu décliner.

Très peu de preuves et beaucoup de cœur.

Bien sûr, la satire de ces grands personnages (généraux pensifs, militantes en forme de bouledogue devenues ministres et vaniteuses, commerçants prétentieux), retrouvant les petites gens du village natal, est insuffisante. Rien ne transparaît des jeux de crabe du praesidium, *des avantages en nature qui s'attachent à la vie du côté du manche, ni des* risques abjects du métier. Il faut que ce soit un pauvre arriviste, séducteur habile, mais carriériste maladroit, qui serve de bouc émissaire et encaisse toutes les dures leçons du film.

Mais le propos du *Poème de la mer* n'est pas une critique circonstanciée de phénomènes sociaux, politiques ou économiques, mais une réflexion sur le sens et l'importance de la vie terrestre. Devant la mer artificielle qui va engloutir le village et tout son passé, à l'occasion de cette rencontre des petites gens qui le sont restés et des hommes qui sont devenus importants, Dovjenko, avec une sagesse et une maturité bouleversantes, trouve l'occasion d'une méditation plus large. C'est au niveau de la succession des générations que se situe cette œuvre que l'on peut considérer comme le testament du grand Dovjenko.

Tandis que, ne voulant plus vivre dans leur village arriéré, quelques paysans partent pour la ville, des éminences chamarrées, talentueuses et responsables reviennent vers le bled qui les a vu naître et la vue du pauvre village retrouvé les replonge dans le souvenir d'une enfance assez misérable et d'une adolescence plutôt révoltée. La disparition prochaine de tous les témoins matériels de leur vie passée oblige aussi ceux qui sont restés à mesurer le chemin parcouru, ce qui aggrave et ralentit leur voix, en perturbant le cours de leur méditation. La vie leur apparaît limitée, entre les ancêtres et les enfants. Le président du kolkhose voit d'un côté sa vie que l'alcool ne réjouit pas suffisamment et, de l'autre, la nouvelle maison et sa fille qui va peut-être le quitter. Face à l'étendue que couvrira la mer artificielle, le brillant général compare l'esprit malicieux et perspicace de son vieux paysan de père à la lourdeur égoïste de son jeune garçon, trop bien élevé et nourri. Mais les conclusions que les uns et les autres tirent de ces réflexions s'orientent sans artifice selon l'énergie et l'espérance. A côté de la plupart des films soviétiques récents que nous avons pu voir, farcis de moralisme administratif, de pureté de principe, et de manichéisme formel, cette œuvre, fondée sur très peu de preuves et beaucoup de cœur, offre au spectateur qui n'a pas l'habitude de demander ni d'obtenir cela du cinéma, des raisons d'agir et de coopérer, l'envie d'aimer la terre et le travail sur la terre.

André MARTIN.

LE POEME DE LA MER, film en écran large et en Sovcolor d'ALEXANDRE DOVJENKO et JULIA SOLNTSEVA. *Scénario* : A. Dovjenko. *Images :* G. Eguiasarov. *Musique :* G. Popov. *Décors :* A. Borissov et I. Plastinkine. *Animation :* E. Migounov et V. Nikitine. *Interprétation :* Boris Livanov, Boris Andreev, Mikhaïl Tsariov, Zinaïda Kirienko, M. Romanov, E. Bondarenko, G. Kovrov. *Production :* Studio Alexandre Dovjenko, Kiev, 1957-1958.

LA SEMAINE DU CINÉMA SOVIÉTIQUE

LE DON PAISIBLE

LE DON PAISIBLE, film en Sovcolor de SERGE GUERASSIMOV. *Scénario :* Serge Guerassimov d'après le roman de Mikhaïl Cholokhov. *Images :* Vladimir Rapoport. *Musique :* Youri Levitine. *Décors :* Boris Doulenkov. *Interprétation :* Elina Bystriskaia, Piotr Glebov, Zinaïda Kirienko, Danilo Iltchenko, Nicolas Smirnov, Ludmila Khitiaeva, Natalia Arkhanguelskaia. *Production :* Studios Maxime Gorki, 1957.

Il m'est difficile de juger le nouveau film de Guérassimov sur le seul vu de ce premier volet du triptyque que lui a inspiré le roman de Cholokhov. Tout ce que je puis dire, connaissant l'essentiel de l'histoire, est qu'il s'agit d'une introduction extrêmement soignée, sobre, sans bavures. Et pourtant, il s'en dégage une impression de froideur.

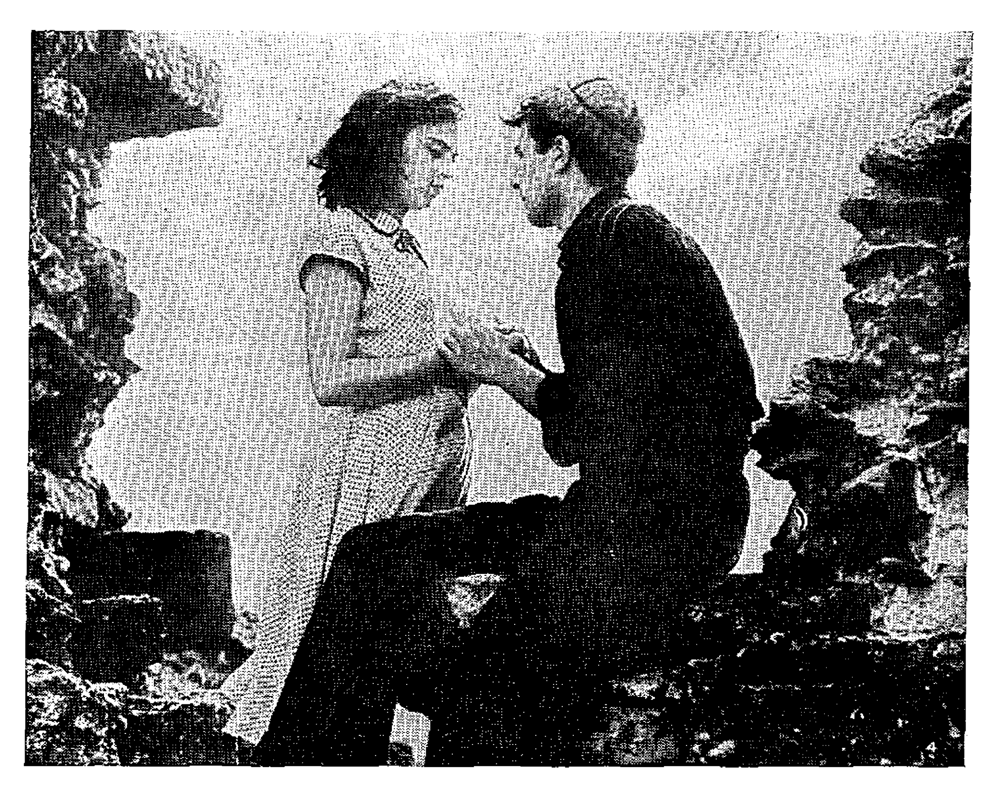
Dans la mesure même où ils ont fortement charpenté leur choix des éléments du roman, Guérassimov et ses scénaristes ont éliminé du film tout sentiment d'attente. Les événements se déroulent selon un plan prévu à l'avance et la présence des auteurs se décèle à chaque plan ou presque. Une sorte de fatalité semble peser sur l'ensemble du récit. Lorsque Gricha s'approche pour la première fois d'Axinia, on sait déjà que l'adultère sera consommé, comme on prévoit aussi l'attitude du père. Un peu plus tard, pendant la demande en mariage on comprend que le cosaque fuira avec sa bien-aimée ; et on devine ensuite que celle-ci ne manquera pas de le tromper à son tour, etc. Inutile de multiplier les exemples.

L'artifice de la charpente se fait sentir en plus d'un endroit. Ainsi voit-on au début Gricha abandonner son travail, parce qu'il vient de tuer par inadvertance, d'un coup de faux, une taupe. Les auteurs lui prêtent, plus loin, la même attitude, lorsque au cours d'une attaque il tue délibérément un jeune soldat autrichien. A vouloir trop peser chaque élément du scénario et de la réalisation pour aboutir à un équilibre parfait, Guérassimov se prive d'un auxiliaire essentiel : la liberté des personnages.

Tout est concerté ici ; rien n'est laissé au hasard ; je parie que le découpage prévoyait jusqu'au moindre détail, et que Guérassimov n'a rien changé pendant le tournage. Le dépouillement même du style n'est qu'apparent : partout se fait sentir le déroulement de la mécanique minutieuse et bien huilée. Je ne dis pas que *Le Don paisible* soit un mauvais film. Au contraire il n'est pas exempt, à l'occasion, de grandeur ou d'humour (séquences du début, la cérémonie du mariage, l'attaque sur le front, la visite de l'hôpital militaire, etc.). Guérassimov a certainement du talent et de l'invention. Que lui manque-t-il alors ? Peut-être la sincérité... Je ne puis m'empêcher de me rappeler deux films qu'il signa jadis, *L'Instituteur* et *Le Médecin de village,* et qu'il ne manqua pas par la suite de critiquer, lorsque le vent tourna. Après le « dégel », il se fit le théoricien du scénario, le champion de la « *théorie des conflits* ». En 1955, il reprochait à Ermler le personnage héroï-comique du chauffeur Minute (*Le Tournant décisif*) pas assez « fouillé » à son avis. Mais tous les protagonistes du *Don paisible* sont-ils solidement campés ? J'aurais bien voulu, pour ma part, y rire deux ou trois minutes !

Les lecteurs des CAHIERS peuvent se familiariser avec les théories de Guérassimov en se reportant aux « *Feuillets soviétiques* » de Jacques Doniol-Valcroze (1) « *A travers les personnages,* disait-il alors, *on doit toujours voir la société ; le particulier doit rester un élément constitutif du général* ». Et de fait dans *Le Don paisible* le destin individuel de Gricha constitue une partie intime de l'aventure de son groupe et de son pays. Guérassimov ajoutait, au deuxième congrès des écrivains soviétiques : « *Les relations entre les gens ne doivent pas être vues de l'extérieur, superficiellement* ». Il ne semble pas qu'il ait tenu compte de ce principe dans son dernier film. — F. H.

(1) Cahiers du Cinéma n° 23.



B. Mirianachvili et I. Kakhiani dans *Le Dernier de Saboudara* de Chota Managadzé.

LE DERNIER DE SABOUDARA

LE DERNIER DE SABOUDARA, film de CHOTA MANAGADZE. *Scénario :* Georges Mdivani. *Images :* Georges Tchelidze. *Musique :* Rezo Laguidze. *Interprétation :* B. Mirianachvili, T. Khvitchna, S. Takaichvili, I. Kakhiani, G. Tkabladze, G. Tokhadze, U. Kandelaki. *Production :* Grouzia Films, 1957.

Saboudara, petit village haut perché, se vide rapidement de ses habitants. Même le fils du potier, l'un des rares fidèles du village, s'enfuit à la ville pour y chercher et la fortune et sa bien-aimée. Mais il n'y trouve qu'une place de manœuvre dans une usine sidérurgique et sa dulcinée courtisée. Heureusement, même en régime communiste, le merveilleux ne perd pas ses droits. Grâce à sa connaissance de l'argile, acquise à Saboudara auprès de son père, il devient, comme par enchantement, héros stakanoviste, pionnier communiste, grande vedette locale et amoureux comblé. Bonheur, gloire et richesse sont désormais son lot.

Chota Managadzé a retrouvé d'emblée les qualités de Castellani : vivacité, fraîcheur de sentiments, finesse d'observation et justesse d'expression, allégresse et émotion discrète. Sans compter une grande richesse de petites trouvailles. Entre autres, le premier retour, combien piteux, de l'enfant prodigue à Saboudara. Notre héros n'ose se présenter à sa famille et passe toute sa nuit de congé réfugié dans le grenier. Et, là il observe les siens par les fentes du plancher. Comment il surprend la discussion de ses parents à son sujet, comment il s'attendrit devant la petite sœur qui ânonne sa leçon, comment il arrête la pluie avec ses mains pour éviter la montée du père, autant de gags contés avec humour par Managadzé. Et celui-ci n'oublie pas le défilé des personnages typiquement « Commedia dell'arte » : le rival, un vaurien, qui préfère le commerce à l'usine; la mère de l'amoureuse, une mégère légèrement entremet-

teuse et qui terrorise son benêt de mari ; et tout le peuple, à l'allure biblique, qui accompagne de sa curiosité les actions de nos héros. Tant de charme et de tendresse ne peuvent que séduire, ainsi que la simplicité d'une technique plus attachée à la vérité qu'aux grands mouvements lyriques. — J. D.

LEURS PREMIERES AMOURS

LEURS PREMIERES AMOURS, film en Sovcolor de VASSILI ORDYNSKI. *Scénario :* Alla Beliakova. *Images :* Igor Slabnevitch. *Musique :* B. Bassner. *Décors :* B. Tchebotarev et Ya Yassoukevitch. *Interprétation :* Margarita Kocheleva, Lydia Fedoseeva, Ludmila Krylova, Vsevolod Safonov, V. Kostine, Kyril Stoliarov, V. Koretsky. *Production :* Mosfilm, 1958.

C'est dans le relatif que nous devons juger la majeure partie des œuvres qui aujourd'hui appellent la renommée, par référence à l'époque, au sujet choisi, à la nation concernée. Sous cet angle *Leurs Premières Amours,* troisième film de Vassili Ordynski, m'enchante. J'y découvre des aspects inconnus de la vie moscovite contemporaine, une peinture attachante de la jeunesse soviétique en 1959, qu'aucun écrit ne saurait se traduire pareillement. Et sous-tendant le tout, ce qu'il faut bien appeler l'humanisme communiste russe.

Je sais les critiques que suscitera immédiatement cette œuvrette en mineur. En premier lieu, que la mise en scène, comme dans la presque totalité de la production soviétique, semble se traîner *littéralement* à la remorque du scénario. Nourris des théories d'Ensenstein sur le montage, mais aussi de celles de Poudovkine, plus sommaires, les cinéastes soviétiques ont atteint une raideur, donnent dans un formalisme desséché, à l'opposé de ce « cinéma d'auteur » qu'illustre notre nouvelle vague. Rares sont les trouvailles qu'on sent jaillies en cours de tournage. Inconsciemment, un René Clément sommeille chez chaque metteur en scène de Mosfilm ou de Lenfilm. Avec la sincérité, la fraîcheur en plus : car c'est là où commencent à jouer ce qu'il faut bien appeler le charme, la gentillesse russes de nos héroïnes.

Elles sont trois : Tania la bûcheuse, étudiante en médecine, Kyra (jouée par un sosie de Maj-Britt Nilsson, Margarita Kocheleva), future actrice, Sveta, lutin mauvaise tête. La scénariste, Alla Beliakova, en un sens le véritable auteur du film, leur a donné le beau rôle, à travers leurs différences de caractère et de personnalité, par rapport aux garçons, tous plus niais les uns que les autres. Le phénomène n'est pas propre à *Leurs Premières Amours,* nous l'avons déjà perçu par exemple dans *La Destinée de Marina* ou *Une Grande famille.* La femme n'est plus l'objet précieux cultivé en serre chez Dior et lisant l'EXPRESS, encore moins l'esclave consentante des ordres nouveaux sous toutes les latitudes. La femme, maudite par les sages de l'Orient, confinée par le christianisme en des limites très précises, s'érige en arbitre et souveraine, sans que cette souveraineté ait pour conséquence, du moins à ce jour, un retour au matriarcat. Le roman russe nous a déjà révélé, bien avant la révolution, la richesse infinie de ces jeunes âmes ardentes. Loin de freiner cet idéalisme, le régime soviétique, instaurant peut-être là sa plus grande révolution, encourage un féminisme appelé à transformer le visage de notre civilisation. Ni Miss Pankhurst ni Françoise Giroud· Toute grâce et toute simplicité. Et pour trois jeunes filles russes on ne se lasserait pas de revoir *Leurs Premières Amours.* — L. Ms.

DESTIN D'UN HOMME

DESTIN D'UN HOMME, film de SERGE BONDARTCHOUK. *Scénario :* Youri Loukine et F. Chakhmagonov. *Images :* Vladimir Monarkhov. *Musique :* B. Bassner. *Interprétation :* Serge Bondartchouk, Zinaïda Kirienko, Pavlik Boriskine, Youri Averine. *Production :* Mosfilm, 1958.

Les interprétations du comédien Serge Bondartchouk dans *Tarass Chevtchenko, Othello, Le Roman inachevé, La Cigale* avaient déjà attiré l'attention des amateurs de cinéma. Avec *Le Destin d'un Homme* il vient de réaliser son premier film, en adaptant une nouvelle de Mikhaïl Cholokhov et en se réservant, bien entendu, le rôle principal d'André Sokolov. Le film est « bouleversant », un peu trop même, à la réflexion, en ce qu'il tend parfois à provoquer les larmes des spectateurs à l'aide de celles des interprètes. Mais cette volonté de pathétique, si elle est un peu agaçante, n'est pas totalement immotivée. Le film nous raconte les épreuves atroces d'un prisonnier soviétique de la dernière guerre, ses tentatives d'évasion, son passage dans les bagnes allemands, et son retour chez lui pour retrouver sa maison détruite et sa famille presque entièrement décimée. Le seul survivant, son fils, se fera tuer pendant l'offensive. Un enfant perdu qu'il recueille, le sauvera du désespoir.



Zinaïda Kirienko dans *Destin d'un homme* de Serge Bondartchouk.

Quand on sait ce qu'a dû supporter l'infanterie russe dans sa guerre avec l'Allemagne, on comprend que l'émotion un peu trop contagieuse qui anime ce film est celle des mauvais souvenirs nationaux. Et finalement la cruauté irrécusable de ces sortes de drames fini par dégoûter de toutes les marquises sorties à cinq heures, de tous les tricheurs, de tous les boys meet girls que l'on rencontre sur les avenues du romanesque cinématographique. Toujours splendidement actuelles, les séquences de camp de concentration nous servent de pense-bête et remplacent les informations que nous n'aurons jamais sur les centres de rééducation sibériens et les camps de regroupement algériens.

Dans la partie du film réservée à l'enfant-symbole qui lui redonne goût à la vie, alors qu'il a tout perdu, Bondartchouk ne craint pas de nous émouvoir. Avec l'épisode un peu rocambolesque, mais en tous les cas palpitant, de l'enlèvement du général allemand transporté en auto jusque dans les lignes russes, il n'évite pas de nous passionner. Mais c'est avec une grande mesure et sans effets décoratifs qu'il a traité l'épisode consacré à la douce vie heureuse et sans histoire qu'il menait avant la guerre avec sa femme Irena et ses enfants. C'est à la discrétion de ce bonheur civil que va s'opposer l'ampleur, le pittoresque apocalyptique de la vie des prisonniers : les marches meurtrières, la nuit passée, sous une pluie torrentielle, dans une église qui a perdu sa voûte, l'exécution au lever du soleil de quelques Juifs ou commissaires politiques choisis au vol, l'arrivée en musique au camp de concentration sous la fumée noire des crématoires.

De soudaines trouvailles formelles viennent témoigner de la maîtrise déjà académique du nouveau metteur en scène, tel ce lent survol du prisonnier fuyard qui, caché dans l'herbe, se couche pour goûter un moment le calme du ciel, tandis que l'image s'éloigne de lui, inscrivant dans son cadre le moutonnement de plus en plus large des blés qui l'entourent. — A. M.

BOTAGOZ

BOTAGOZ, film en Sovcolor d'EFIM ARON. *Scénario :* A. Filippov et M. Khasenov. *Images :* I. Guitlevitch et B. Sigov. *Musique :* A. Bytchkov et G. Grizbil. *Décors :* P. Salzman. *Interprétation :* Galina Izmaïlova, I. Nogaibaiev, V. Makarov, Elbai Daoulbaiev, K. Chamine. *Production :* Studios de Alma-Ata, 1958.

Si *Botagoz* était produit par Hollywood en Asie et poursuivait une carrière normale dans quelque salle parisienne, les CAHIERS se contenteraient sans doute de l'inscrire dans la liste des films sortis pendant le mois, avec un commentaire de ce genre : « western de série en couleur. Quelques beaux paysages. Se laisse voir sans ennui, malgré un scénario bien-pensant et un début extrêmement lent ».

Le film commence en effet par une longue exposition dont on ne retient que la lourdeur et le schématisme exaspérants. Cependant deux brusques passages à la tempête nocturne sur la steppe (provoquée par les réflexions de l'héroïne asiatique) auraient pu laisser espérer une mise en scène plus intéressante, s'ils n'étaient immédiatement suivis par de fades plans dans un intérieur kazakhe où l'exotisme le dispute à l'absence d'idées du metteur en scène. Aussi bien se prend-on à bâiller pendant plus d'une demi-heure. Le banquet célébrant le tricentenaire de la dynastie des Romanov étonne par sa platitude. Efim Aron n'avait pourtant qu'à puiser dans la tradition de son pays où même un Youtkévitch sait tirer des effets adroits de ce genre de scènes.

Heureusement pour lui, le cinéaste quitte enfin les intérieurs et installe sa caméra dans la campagne et dans la forêt, faisant succéder les mouvements de foules aux chevauchées héroïques et permettant ainsi à ses opérateurs de donner toute la mesure de leur talent.

Mais ce n'est pas seulement les raids des cavaliers qui nous rapprochent ici du western. La construction du scénario et la distribution des personnages y contribuent largement. Rien ne manque : les méchants représentés par le gouverneur tzariste, le musulman traître qui boit de l'alcool (ô péché !), collabore avec les ennemis du peuple et commande une bande de sous-traîtres stipendiés ; l'homme solitaire (un marxiste russe exilé dans la montagne) qui aide les kazakhes, dépossédés de leurs terres, à s'organiser ; la jeune fille pure et fidèle qui se joint aux révolutionnaires et les avertit du danger qu'ils courent ; le raid punitif dans le campement du traître principal ; la conversion et l'héroïsme d'un des sous-traîtres ; l'intellectuel indécis qui finit par rallier le camp du peuple ; la chevauchée finale pour investir la ville...

Le film s'achève, comme il fallait s'y attendre, par un couplet moral débité par l'homme du parti qui exalte la coopération entre musulmans et révolutionnaires russes. Il s'inscrit ainsi dans le cadre de la politique actuelle du Kremlin. Mais cela importe peu : l'intérêt de *Botagoz* réside ailleurs. Après une période épique, le cinéma soviétique enrobe maintenant l'aventure révolutionnaire dans les vêtements de ce que l'on pourrait appeler, sans ironie, « *eastern* ». Tout comme pour le western, les débuts de l'*eastern* restent marqués par la primauté de l'action et la schématisation des personnages. Une période « psychologique » succédera sans nul doute au type actuel. Peut-être même plus vite qu'en Amérique, les Russes pouvant profiter dans ce genre de la longue expérience du cinéma hollywoodien. Attendons-nous donc, dans un proche avenir, à la révélation d'Anthony Mann, de Robert Aldrich et de Samuel Fuller soviétiques. — F. H.

LA FILLE DU CAPITAINE

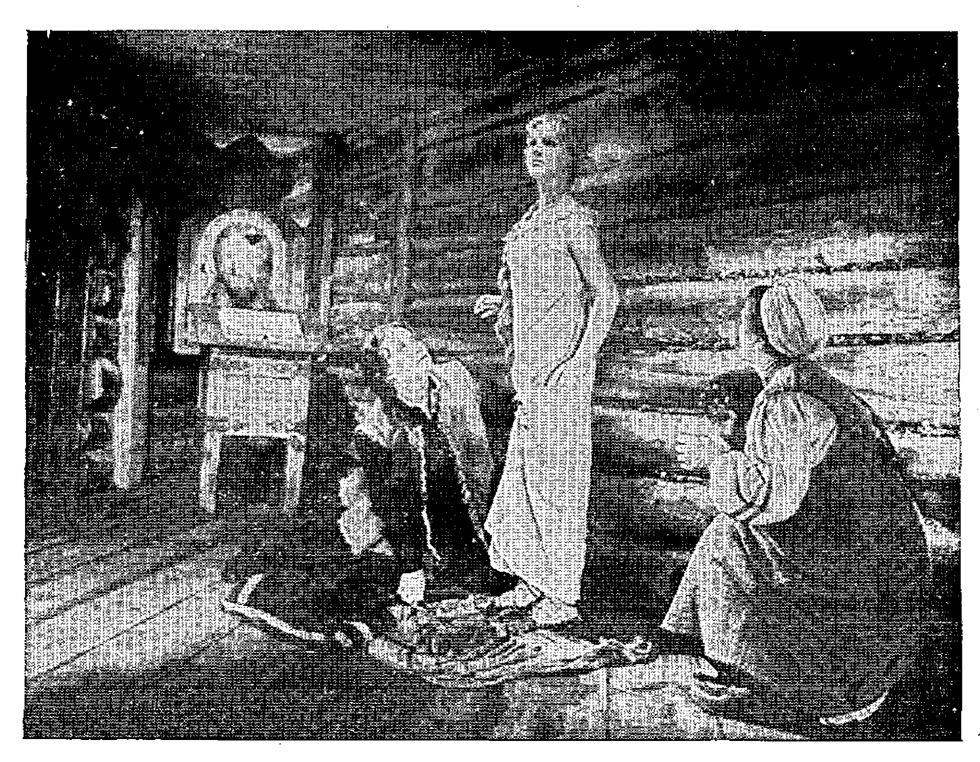
LA FILLE DU CAPITAINE, film en écran large de VLADIMIR KAPLOUNOVSKI. *Scénario :* N. Kovarski d'après la nouvelle de A.S. Pouchkine. *Images :* Edouard Goulidov. *Musique :* Tikhon Khrennikov. *Lyrics :* A. Antokolski. *Décors :* Evguéni Koumankov. *Interprétation :* Ia Arepina, Oleg Strijenov, Serge Loukianov, B. Dorofeev, I. Zaroubina. *Production :* Mosfilm, 1958.

Nous avions toujours pensé que, si les grandes œuvres de la littérature russe nous étaient contées en version originale, sur l'écran, nous y prendrions un plaisir extrême. Le metteur en scène Kaplounovski a su rendre le conte de Pouchkine aussi beau à voir qu'à lire, en usant de la voie la plus simple, mais non pour autant la plus facile, à savoir la stricte fidélité. Les coupures portent sur l'introduction, sur la scène de la révolte des paysans (jugée trop peu flatteuse pour le peuple ?) et de la rencontre avec l'Impératrice (jugée trop mièvre ou trop servile ?). Ce sont là les seules concessions à la politique et aux lois — réelles ou prétendues — de la dramaturgie de l'écran. Et cela ne gêne guère étant donné ce que nous avons l'habitude de voir ailleurs, non seulement dans *La Tempête* de Lattuada inspirée de la même œuvre, mais dans tous

les *Crime et Châtiment, Frères Karamazov, Anna Karénine* ou *Joueur,* tournés jadis et naguère.

Si, dans leurs efforts pour se libérer des contraintes du réalisme socialiste, les Russes n'arrivent souvent qu'à paraphraser l'Europe et l'Amérique, dans le domaine du film d'époque, ils semblent posséder plus d'atouts que nous dans leur jeu, à la fois parce qu'ils possèdent une volonté d'érudition et de couleur locale plus accusée que la nôtre et que leur littérature — du moins dans ses œuvres courtes — se prête le plus facilement au passage à l'écran. Jeu des acteurs, conduite du récit, photographie, décor surtout, tout est sans reproche, d'un style presque aussi dépouillé que celui du modèle et cette simplicité, plus rare dans les sujets contemporains ne saurait être trop louée. Il est certain qu'un « passéisme » systématique serait tout aussi dangereux pour le destin du cinéma soviétique que le pseudo-progressisme stalinien. Mais ne généralisons pas. Le cinéma, comme disait Bazin, est un art fonctionnel. Le retour aux anciens a toujours été, dans tous les pays du monde, de bonne thérapeutique. A l'école de Pouchkine et de ses successeurs, peut-être les cinéastes russes apprendront-ils à se débarrasser d'une conception stéréotypée de leur art, et d'autant plus extérieure qu'elle est vidée maintenant de son contenu idéologique. Ce n'est pas l'ombre de Lénine qui leur est nocive, mais celle d'Eisenstein, dont, seule, la terre d'Occident, à l'heure actuelle, semble pouvoir s'accommoder. Contrairement à nous, ils pèchent non point par excès de littérature, mais de cinéma. Et ce bain de littérature, surtout s'il s'agit de la leur, ne peut que leur faire du bien. — E. R.

Ces notices ont été rédigées par JEAN DOUCHET, FEREYDOUN HOVEYDA, LOUIS MARCORELLES, ANDRÉ MARTIN ET ERIC ROHMER.



Ia Arepina dans *La Fille du capitaine* de Vladimir Kaplounovski.



La Cendre et le diamant d'Andrzej Wajda.

WAJDA

ET L'ÉCOLE DU RÉALISME SUBJECTIF

par Jerzy Plazewsky

Quand les règles du réalisme socialiste régnaient chez nous en maîtresses, chaque cinéaste polonais caressait le rêve d'un film terriblement bizarre, tout imprégné de romantisme, d'irréalisme, de délire, de fantasmagorie, d'ironie et d'absurde. Il pouvait s'agir tout aussi bien de la vie érotique d'un épagneul, que de l'importance de la sieste après midi, ou de l'histoire d'un cambrioleur cambriolé par le vent du Sud. Pas de problème, surtout pas de problème. Les problèmes sont de l'opium pour le peuple.

Et pourtant, depuis que nous sommes entrés dans l'ère du « *maintenant c'est permis* » rien de semblable n'est arrivé. *Une fille a parlé, Kanal, Un homme sur la voie, Eroica, La Fin de la nuit* qui rendirent célèbre l'école polonaise en Pologne et à l'étranger ont tous été des films réalistes et — *horribile dictu* — politiques, bien ancrés dans la réalité, engagés dans cette réalité.

Kanal, ou le plus grand chapiteau du monde ?

Il y eut un moment de surprise chez les hommes hostiles à la politique de confiance envers les créateurs. Et pas seulement chez nous. Les rêveries des temps staliniens n'étaient-elles pas sincères ? Un écrivain intransigeant, habitué à prêcher pour la liberté d'expression, Stanislas Dygat, déclare dans une interview que « le succès d'un auteur sera toujours de même espèce que celui d'un saltimbanque essayant de divertir un enfant malade ». Et de s'indigner contre les traditions de la littérature polonaise depuis les grands positivistes du XIXe siècle, en passant par les réalistes socialistes, et même jusqu'à Hlasko, qui, d'après lui, poussaient les auteurs à encombrer la vie avec des problèmes, construire des mondes inexistants, agrémenter d'une anecdote des thèses établies d'avance.

Si Dygat parlait sérieusement et s'il avait raison, on devrait constater dans le cinéma polonais une avalanche de burlesques, de farces, de vaudevilles, de féeries poétiques, de rébus policiers, d'aventures pittoresques. Or justement ce n'est pas le cas. Les traditions sociales et nationales de l'art polonais furent les plus fortes.

D'après Luigi Chiarini, il existe un cinéma-art et un cinéma-spectacle. Je fais également cette distinction, mais cela ne m'empêche pas d'éprouver le plus grand respect pour le spectacle de divertissement. Je serais heureux, moi aussi, de voir le cinéma polonais s'illustrer dans l'art de divertir un enfant malade : à condition toutefois qu'il batte Cécil B. de Mille en spectaculaire, Tati en burlesque philosophique, René Clair en lyrisme populiste, Gene Kelly en invention chorégraphique, Hitchcock en puissance dramatique.

On ne réussit pas de telles choses en deux jours. Même un Hunebelle, on ne le devient pas sur commande. Comme pour les gazons anglais il faut de l'assiduité. On peut bien dire : « Ne nous soucions pas des problèmes », mais non pas, tout au moins avec la conscience pure : « Nous allons faire du bon spectacle. »

S'il y a, pour les cinéastes polonais deux façons de s'exprimer et de tirer parti d'une situation sans précédent dans l'histoire, celle de *Kanal* et celle d'un *greatest show on earth,* je crois la première plus courte et plus sûre. Non seulement mieux adaptée à la personnalité de nos jeunes metteurs en scène, sans grande expérience professionnelle, mais aussi plus conforme à certaine tournure d'esprit commune aux riverains d'un fleuve, la Vistule, qui occupe un point précis de la mappemonde.

Un lecteur superficiel pourrait donc penser qu'entre le cinéma polonais de 1952 et celui de 1958 il n'y aurait pas de notable différence. L'un et l'autre seraient des cinémas à thèse : engagés, politiques, socialistes. Les quelques espoirs que nous avons eus, après l'arrivée de Gomulka, de sortir de nos ornières, se seraient bel et bien évanouis. Et pourtant non ! Rien de plus dissemblable, au contraire, qu'un film réaliste-socialiste de 1952 et un film politique de 1958. L'exemple de Wajda l'a prouvé plus d'une fois.

La mort était au rendez-vous

J'ai déjà parlé longuement ici même (1) d'Andrzej Wajda, en indiquant son attachement à des notions telles que l'amour, la haine, la mort et son mépris pour les tièdes « drames administratifs ». Décidément ce n'est pas un fanatique du cinéma-spectacle.

C'est dans son dernier film *La Cendre et le diamant,* que se manifeste le plus nettement l'une des deux tendances de notre cinéma engagé, le *réalisme subjectif* (2).

Nous sommes le 8 mai 1945. Dans une petite ville du centre de la Pologne, un haut-parleur annonce : « *La guerre est finie. L'Allemagne a capitulé sans conditions. Aujour-*

(1) CAHIERS DU CINEMA N° 82 « Le Jeune cinéma polonais ».

(2) L'autre tendance est celle d'un rationalisme démythifiant représentée par l'excellent Eroica de Munk, refusé l'an dernier par le comité de sélection pour Venise.

d'hui à Berlin, le maréchal Keitel et les généraux Friedeberg et Stumpf ont signé l'acte de la capitulation. Les hostilités seront suspendues à minuit. »

Deux jeunes gens écoutent le communiqué. Ce sont des résistants de l'armée clandestine, dépendant du gouvernement émigré à Londres. Une heure auparavant ils ont essayé de commettre un attentat contre le nouveau secrétaire du parti. Deux hommes ont été tués, mais ce n'étaient que de simples ouvriers.

Maciek, le plus jeune des résistants ne comprend plus la nécessité de tuer des hommes, surtout ses compatriotes, depuis que la guerre est finie. Ainsi que, d'ailleurs, son chef et compagnon, Maciek doute du bien fondé des ordres reçus, mais ceux-ci sont formels : l'attentat est à recommencer. Le passé y oblige, et la notion de fidélité jusqu'au bout. Les deux maquisards s'installent dans le principal hôtel de la ville en même temps que le secrétaire Szczuka.

A l'action proprement dite, concentrée en douze heures, se superpose un aperçu sur les milieux bourgeois, à l'occasion d'un banquet officiel en l'honneur de l'armistice. Les dignitaires provinciaux et les arrivistes du parti, vus sous un angle caricatural, fraternisent avec des journalistes vênaux et des fonctionnaires opportunistes, prêts è servir qui paie.

Le secrétaire Szczuka abandonne vite le banquet, dégoûté par le côté cynique de la fête. Il monte dans sa chambre qui se trouve tout près de celle de Maciek. Nous apprenons à estimer les deux adversaires. Szczuka, ancien volontaire de la guerre d'Espagne, a derrière lui une longue carrière de militant clandestin, il est sur le point de voir enfin réalisé son idéal révolutionnaire. Maciek, brave officier du maquis, vient de se découvrir passionnément épris pour une barmaid de l'hôtel et voudrait enfin étudier et construire, au lieu de tuer.

Mais l'issue sera sans merci. Maciek exécutera Szczuka dans une morne ruelle, le mourant tombera dans les bras grands ouverts du meurtrier, avant de s'effondrer sur le sol, tandis que retentiront au loin les feux d'artifice en l'honneur de la paix régnant désormais sur la terre.

Au petit matin, Maciek mourra à son tour dans un accident stupide, pendant que la foule des invités termine le banquet dans un tourbillon d'une polonaise démente et absurde. Le concierge, en bâillant, déploie le drapeau national. C'est la paix.

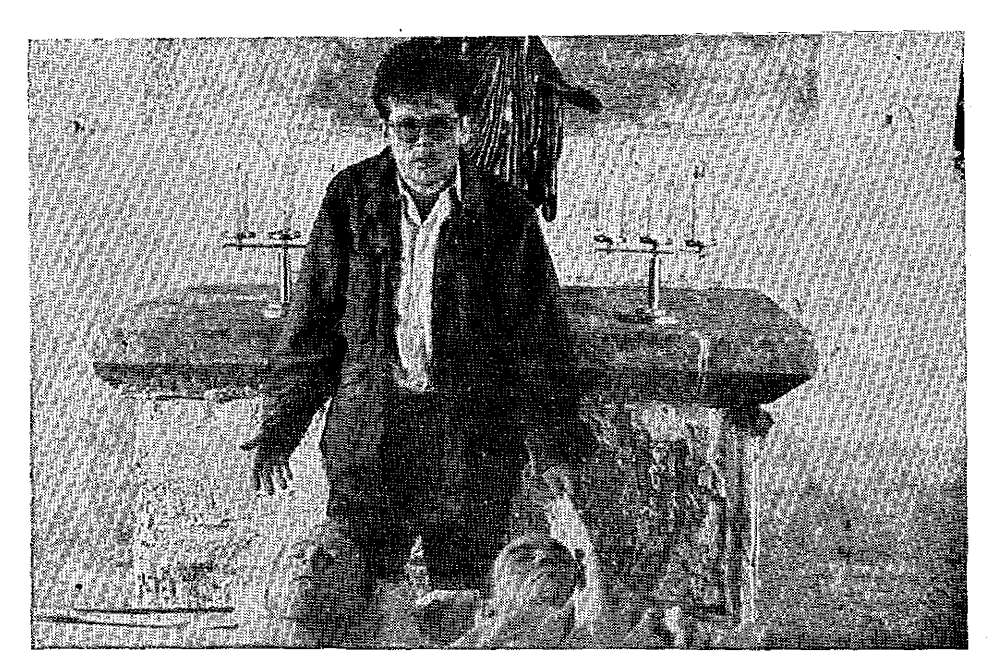
Seconde désillusion

Tout résumé déforme l'œuvre. Le mien possède un inconvénient de plus. Il ne rend pas compte de certaine particularité à laquelle le film dut son succès auprès du public polonais (3). Il ne s'agit pas pour autant d'une « clef », d'un artifice propre à duper la censure. *La Cendre et le diamant* est l'adaptation fidèle d'un roman de Jerzy Andrzejewski publié en 1946 et considéré comme le classique de toute la littérature polonaise d'après 1945.

Cette adaptation, évidemment, n'aurait su être envisagée pendant la période 1948-1955, lorsqu'on ne pouvait faire la moindre mention de l'armée clandestine du gouvernement londonien, l'A.K., qu'à condition d'en présenter les membres comme des « valets de la réaction » ou des criminels. Certes l'accueil fait au film s'explique en partie par le fait que l'on commençait à rendre justice aux jeunes soldats de l'A.K., non pas politiquement, mais moralement.

Et pourtant son intérêt est loin d'être purement historique, quand bien même s'agirait-il d'un sujet jusqu'alors interdit. Par une extrapolation toute naturelle, ce n'est pas à la génération de 45, mais à celle d'aujourd'hui, que le public songea.

(3) Le film se classe 12e à Varsovie sur les 172 sortis dans l'année.



Maciek (Zbigniew Cybuski) porte des lunettes noires à la mode de 1958.

Maciek, qui est le héros tragique du film bien plus encore que du roman, représente cette jeunesse nombreuse qui pendant la guerre, suivant ses traditions militaires et faussement « apolitiques », adhéra à l'A.K. D'une bravoure et d'un patriotisme farouches, elle fut cruellement trompée. Les meneurs, en lui expliquant que *les deux ennemis s'entre-tueraient*, la condamnèrent à la mort physique, morale et politique, dans le désespoir des égouts varsoviens, lors de l'insurrection de 1944. Ce ne furent pas les élégantes troupes anglaises et les colonels moustachus sur leurs juments blanches, mais l'armée rouge et les communistes qui libérèrent la Pologne, apportant des idées tout à fait inattendues pour Maciek. Les conversions n'étaient guère faciles, les tragédies se multipliaient.

Sans doute a-t-on tourné quelques films simples et émouvants pour évoquer l'héroïsme de la clandestinité non-communiste (*Attentat* de Passendorfer, *Pilules pour Aurélia* de Lenartowicz), ou celui de l'armée polonaise de l'Ouest (*L'Histoire d'un avion de chasse* de Drapella), ou encore des soldats de 1939 (*Ville libre* de Rozewicz, le meilleur film du genre, et *Le Sous-marin l'Aigle* de Buczkowski). Mais tout cela ne dépassait pas le cadre des souvenirs précieux. *La Cendre et le diamant*, ce fut tout autre chose.

En 1958, les jeunes gens du même âge que Maciek en 45 étaient aussi une génération trompée. La génération qui a appris à l'école que tout est clair, bien établi une fois pour toutes, que chaque problème a une seule solution juste et que si quelqu'un n'est pas avec vous, il est assurément contre. Il faut seulement de l'obéissance.

Ce monde simple et facile s'écroula après le rapport K. C'est pour cela que le film, en 1958, après la « seconde désillusion », sonna bien autrement que le roman n'avait sonné en 1946. C'est à dessein que le metteur en scène a habillé Cybulski — remarquable interprète du rôle de Maciek — d'un pantalon étroit, à la mode actuelle. Wajda insiste maintes fois sur la double portée de son message : son héros, même sur la chaise d'un bar, préfère le bidon du maquis au verre d'alcool, mais il porte des lunettes teintées style 1958. Après la première du film, alors que la jeune critique criait son enthousiasme,

quelques journalistes firent de sérieuses réserves. Selon eux le personnage brillant de Maciek ne trouvait pas un partenaire à sa hauteur dans celui de Szczuka — joué sans conviction par un acteur fade et terne. Le reproche est fondé : ce déséquilibre est certain, mais, à mon sens, n'ôte guère à la valeur du film.

En effet l'opposition de Maciek et de Szczuka n'est pas d'ordre politique. Wajda n'a pas développé les arguments des deux adversaires. Si les raisons des communistes ne sont que suggérées, les arguments du maquisard ne sont pas épuisés non plus. Même la presse du parti (cf. la TRYBUNA LITERACKA) remarqua, par exemple, qu'il n'est nullement indiqué dans le film que Maciek a pu se tromper en ce qui concerne une intervention armée qui n'eut pas lieu.

Le film de Wajda n'est pas l'exposé d'un débat, tranché depuis longtemps, entre deux doctrines politiques, mais un bien plus actuel acte de confiance envers une génération trompée. Il n'y a donc aucune nécessité d'équilibrer les rôles des deux héros.

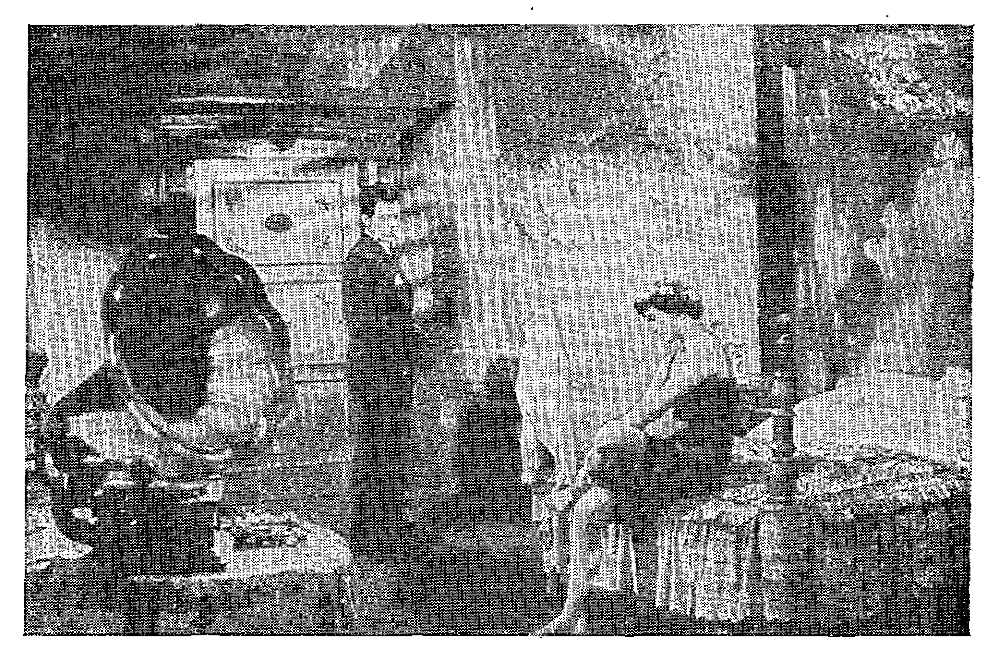
Szczuka et Maciek veulent servir la vie. Ils mourront tous les deux, mais Szczuka comme défenseur d'une idée juste et librement choisie, Maciek plus tragiquement, après avoir perdu sa foi : « *Par mon modeste film*, déclare Wajda, *je veux montrer au spectateur l'univers complexe et difficile de cette génération, à laquelle j'appartiens moi-même.* »

Tragique, le film n'est pas pour autant pessimiste (4), surtout dans l'optique de la seconde génération. Il n'y a pas d'antagonisme profond entre Szczuka et Maciek. Ni l'un ni l'autre ne sont la « cendre » de cet incendie historique. Seront sauvés ceux qui cherchent, qui tiennent à quelque chose. Or l'attitude la plus dangereuse, chez les Maciek d'aujourd'hui, c'est leur nihilisme commode, leur hédonisme benêt, leur cynisme intéressé, défauts incarnés au contraire par les convives du banquet.

(4) Adjectif très en vogue en Pologne, mais prêtant terriblement à confusion.



Ce Christ, pendu la tête en bas, est une des idées « trop bonnes » du film de Wajda.



Dans *Les Adieux* de W. J. Has, la tradition du baroque polonais aboutit à un véritable maniérisme.

La fureur d'aimer.

Le style du film est violent, expressif, peut-être plus expressif même que dans les deux premières parties de la trilogie que Wajda a consacré à la jeunesse et à la guerre : *Une fille a parlé* et *Kanal*. Le premier, le plus cru, s'inspirait visiblement du néo-réalisme, tout en restant marqué par l'expressionnisme un peu académique d'Alexander Ford, le superviseur. La décadence de l'école italienne, type Zavattini, a contribué quelque peu à dégoûter Wajda de ses premières amours et le ramener de nouveau au style efficace de Ford.

Il aime les scènes tendues, solidement construites. Il usera, par exemple, la profondeur de champ pour réunir dans le même cadre le chef maquisard au téléphone en plan rapproché, Maciek attentif dans le hall en plan américain et Szczuka fumant au fond du champ. Cette présence simultanée des adversaires sur l'écran confère à la scène, d'ailleurs toute logique et naturelle, une plénitude presque sadique.

Autre scène excellente, exprimant cette fois la solidarité de deux partisans avec leur passé. Profitant de ce que les banqueteurs se sont éloignés pour applaudir une chanson d'un patriotisme bon marché, ils enflamment dans la pénombre des verres de vodka, en évoquant les noms de leurs camarades tués. Cet appel des morts, si propre pourtant à introduire un pathos à la Tchiaouréli, est mis en scène avec une parfaite discrétion : les jeunes gens, tout en s'attendrissant sur leur jeunesse trompée et perdue, savent garder l'air le plus cynique et indifférent du monde.

Ce côté blasphématoire est imputable à une volonté, non seulement d'expression violente, mais de protestation contre la réalité officielle. Le toast tout farci de grands mots, porté au début du banquet, Wajda le fera entendre des toilettes du restaurant, agrémenté des commentaires de la dame des W.C.

Zbigniew Cybulski, dont les lunettes noires ont fait carrière dans la jeunesse polonaise, nous propose ici une extraordinaire création, mélange brut de feu et d'eau. A la fois courageux, enthousiaste, sensuel, hystérique et désespéré, d'un charme presque féminin, légèrement maladroit, il paraît, certes, bien intellectuel pour un maquisard, et bien moderne, mais cela s'accorde avec la double signification du film. Wajda l'a laissé camper son personnage comme il l'entendait.

Ce film est le meilleur du metteur en scène, et pourtant je ferai sur lui quelques réserves concernant la forme. *La Cendre et le diamant* pèche par excès d'imagination. La verve poétique de Wajda ne se retourne pas encore contre lui, mais son influence n'a guère été heureuse sur *Pilules pour Aurélia* de Lenartowicz ou *Le Nœud* de Has, œuvres moins homogènes, moins spontanées. Enumérons quelques-unes des idées « trop bonnes » du film : la statue du Christ dans une église en ruines, pendue la tête en bas, au-dessus des amants pensifs ; le cheval blanc, en provenance peut-être de la *Strada*, qui se promène la nuit dans la cour de l'hôtel et qui, pur ornement, ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même ; la polonaise finale prolongée au-delà du besoin ; enfin la mort de Maciek sur le tas d'ordure d'un terrain vague, et, du propre aveu de l'auteur, très inspirée de Bunuel.

Ces ornements métaphoriques sont dus à l'influence d'une tradition formaliste baroque chère à l'art polonais. Elle n'est point néfaste dans *La Cendre et le diamant*, mais (que l'on m'excuse de jouer au prophète) risque de l'être sur les films plus maniéristes qui suivront, en faisant perdre à l'artiste le sens de l'unité et le contrôle de son œuvre.

Les disciples.

J'ai qualifié *La Cendre et le diamant* de « réalisme subjectif ». Cette tendance, l'une des deux principales en Pologne pour le moment, compte parmi ses tout derniers représentants le jeune metteur en scène Has auteur d'un *Nœud* très discutable et d'une adaptation des *Adieux* de Dygat. Le sujet de ce dernier est des plus conventionnels : l'amour d'un riche et jeune étudiant pour une danseuse de boîte de nuit que la guerre fait comtesse, tandis que les camps de concentration le transforment en une épave humaine. Cette trame mélodramatique avait été voulue telle par Dygat pour peindre, avec une mélancolique ironie, la mort des vieilles classes et des vieilles hiérarchies. Le réalisme subjectif de Has permit, tout en abandonnant le récit à la première personne, de maintenir la distance ironique du conteur au sujet. Le film, quoique moins dense et moins lyrique que celui de Wajda, illustre fort honorablement la tradition « engagée » dans le cinéma ambitieux.

Un peu plus intimiste est *Le Dernier jour de l'été,* moyen métrage d'un écrivain de la génération nouvelle, Konwicki. Il fut tourné en quelques semaines de vacances, presque comme un film d'amateur. Konwicki prit un cameraman et deux acteurs et, sur une plage, tourna, sans paroles, la tragédie de deux êtres qui se sont rencontrés trop tard. Panthéiste à rebours, ce court sonnet est un appel à la subtilité, voire un cri d'alarme contre la vulnérabilité des sentiments. Il reçut le grand prix du festival du court-métrage, à Venise en 1958.

Je m'aventurerai un tout petit peu au-delà des frontières que j'ai établies ci-dessus entre le réalisme subjectif et le rationalisme, en mentionnant le très récent film du débutant Patelski, *La Base des hommes morts,* dont l'atmosphère évoque celle du *Salaire de la peur.* Il est tiré d'une nouvelle de Hlasko « Les imbéciles croient en l'aube ».

L'action se déroule dans un petit camp de chauffeurs de camions qui desservent avec leurs véhicules usagés des coupes de bois en pleine montagne. Leur travail est extrêmement dangereux, car les camions modernes, promis, se font attendre. Seuls des hommes ayant eu maille à partir avec la police, ou bien poussés par quelque chagrin intime, choisissent cet emploi. Et encore ont-ils du mal à s'y accoutumer. Donc, arrive parmi eux un homme fort et décidé à faire l'impossible pour maintenir la base. Mais ses camarades l'un après l'autre le quitteront et il restera seul pour accueillir les camions.

Un banal drame de la productivité des années 50 ? Nullement. Et, même, exactement le contraire. Marek Hlasko était effectivement un chauffeur de camion dans la montagne lorsqu'il écrivit à dix-huit ans sa première nouvelle « Base Sokolowska ». Mais quelques années plus tard, parvenu au faîte de la gloire, il la jugea par trop optimiste et édulcorée. Il la récrivit suivant le schéma ci-dessus, en la teintant d'une couleur aussi noire que possible, à la mode nouvelle. Il l'a remaniée une troisième fois à l'usage du film, adoucissant quelque peu ses couleurs. Mais il ne fut pas satisfait du résultat définitif. Après de violentes querelles avec Petelski, Hlasko a retiré son nom du générique, au moment de son départ pour l'étranger. Très dépouillée, sincère, d'un langage parfois brutal, l'œuvre n'est pourtant pas indigne de l'écrivain méfiant : elle conserve tout son humanisme et, en dépit des apparences, nous propose un véritable héros socialiste.

J'ai n'ai cité que les exemples les plus significatifs. Mais nous pouvons d'ores et déjà conclure : le cinéma polonais sera social ou ne sera pas.

La politique du gouvernement paraît être favorable à cette tendance. Mais en pratique, la notion de « vérité sociale » est souvent une chose pour l'artiste, autre chose pour le fonctionnaire. On a même l'impression que, de temps en temps, en raison des difficultés de la situation internationale, l'Etat cherche à encourager les films de divertissement. Et pourtant c'est là affaire de vie ou de mort pour l'école polonaise, cette « école de responsabilités » *ainsi que j'aime à l'appeler.*

Jerzy PLAZEWSKY.



Le Dernier Jour de l'été, moyen métrage d'un jeune écrivain, Konwicki, fut primé à Venise en 1958.



Une image du prochain film de Lenica : *La Tête.*

BOROWCZYK ET LENICA REVIENNENT AUX ORIGINES

par André Martin

Tous ceux qui s'intéressent à ces formes passionnantes d'art moderne appliqué que sont l'affiche, l'illustration de magazine et les publications publicitaires ont remarqué l'importance de l'apport plastique polonais. Peut-être même ont-ils eu l'occasion d'apprécier la valeur des illustrateurs et des affichistes qui, actuellement en Pologne, se consacrent aux affiches de cinéma. Car depuis 1946, dans un pays où les salles de cinéma sont rares et pleines de toute façon, quelque soit la valeur du film, l'affiche de cinéma a pu sans mal passer de l'état de piège à mouches à celui d'objet d'art. Aux côtés des noms de Henryk Tomasewski, d'Eryk Lipinski et de Julian Palka ils ont même pu remarquer l'originalité et la vigueur des créations de Walerian Borowczyk et Jan Lenica auxquels les arbitres documentés des revues « Gebrauchsgraphik » (2/1959) ou « Graphis » (63/1956) ont consacré de nombreuses pages élogieuses. Il restait encore à savoir ce que ces qualités plastiques attendaient pour se manifester dans le cinéma d'animation polonais, qui, malgré les grandes qualités des films de marionnettes d'Edouard Sturlis ou de Wlodzmiertz Haupe, malgré les dessins animés de Waclav Wajser, le modernisme imprévu d'une réalisation (unique ?) comme Le Ciel et l'Enfer *de Leslek Kaluza restait cantonné dans les perspectives culturelles et artistiques limitées des contes enfantins et des anecdotes humoristiques. La découverte, en 1957, au Festival de Venise, du premier film de Borowczyk et de Lenica :* Il était une fois *annonçait que le pas était franchi. L'an dernier,* La Maison, *des mêmes réalisateurs recevait à Bruxelles le Premier Grand Prix du Festival du Film Expérimental, confirmant l'intérêt de leurs créations et donnait à tous les amateurs de fim d'animation l'envie de faire plus ample connaissance avec ces jeunes novateurs.*

WALERIAN BOROWCZYK

Né en 1923 à Kwilcz, près de Poznan.

Après son baccalauréat, il va suivre les cours de peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie. Pendant ses études il s'intéresse déjà au cinéma, et à partir de 1947, réalise quelques films documentaires d'amateur, en 16 mm.

1951. Ayant terminé ses études à l'Académie des Beaux-Arts, Borowczyk entreprend quelques courts-métrages expérimentaux muets.

1952. Il réalise un petit film abstrait directement dessiné et peint à même la pellicule.

1953. Borowczyk combine des images de prise de vue réelle et le dessin direct à même la pellicule.

1954. Borowczyk vient à Varsovie pour se consacrer à la lithographie et à l'affiche, notamment à l'affiche de cinéma, utilisant le dessin et le photomontage (affiches de *Racines*, du film soviétique *Le Champion du Monde*, du *Septième Sceau*, de *La Douzième Nuit*.

La même année, au cours d'un voyage à Paris, il entreprend son premier film; un reportage romancé, muet, de 20 minutes, consacré à Paris et qu'il tourne seul. De ce voyage il rapporte également un reportage de 30 mètres chez Fernand Léger à Gif-sur-Yvette.

De retour à Varsovie, il rencontre le peintre et affichiste Jan Lenica, et au cours de contacts multipliés s'aperçoit qu'ils ont en commun un même intérêt pour le cinéma.

JAN LENICA

Né en 1928.

Son père violoniste et artiste peintre le fait entrer au Conservatoire de Musique de Poznan, dans la classe de piano.

Etudes d'architecture à l'Ecole Polytechnique.

Lénica doit se rendre compte qu'il ne fait avec application que ce qu'il ne doit pas étudier. A partir de 1945 il commence à dessiner et à s'occuper d'art graphique.

1950. Il fait des dessins humoristiques et des caricatures politiques dans les principaux journaux de Varsovie.

Compose et décore des expositions, allant organiser des stands polonais à Vienne, à Izmir, à Londres et à Paris.

Il commence à peintre des affiches de cinéma : *Celluloza, Rio Escondido, Maxime, Les Belles de Nuit, La Porte N° 6, Les Loups et les Brebis, Les Enfants d'Hiroshima*, etc... et fait la critique des arts plastiques dans Nowa Kultura, dans Przeglad Artystezny.

A partir de 1956 il commence à bavarder sur les sujets cinématographiques.

Il rencontre l'affichiste Walerian Borowczyk, et s'aperçoit qu'ils ont en commun un même intérêt pour le cinéma.

On se souvient de ce que l'automne 1956 fut pour la Pologne

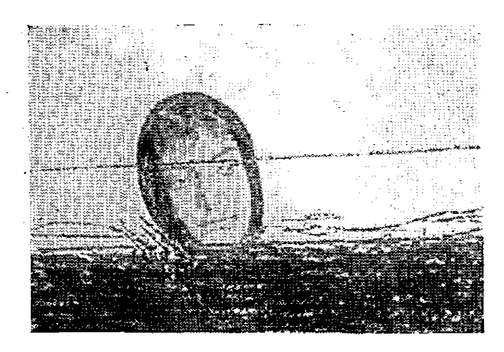
Borowczyk travaille avec Szymon Bojko au scénario d'un court-métrage consacré aux affiches qui sera réalisé en 1947 par Konstantin Gordon : *L'Art de la Rue.*

Borowczyk et Lenica décident de faire un film ensemble, avec de la pellicule « standard » tourné dans des conditions « professionnelles » et normales, ce qui ne voulait pas dire que l'œuvre le serait.

Ayant eu l'idée d'un film irracontable, ils jettent sur le papier quelques lignes dactylographiées d'un scénario résumé, joignent une enveloppe contenant quelques bouts de papiers découpés et gribouillés pour éclairer la notice, et vont voir Jerzy Kawalerowicz.

Jerzy Kawalerowicz n'est pas seulement l'un des meilleurs des jeunes réalisateurs polonais (*Celluloza, Sous l'Etoile Phrygienne, L'ombre...*) mais également le Directeur Artistique de l'un des ensembles de productions les plus dynamiques : le groupe KADR qui réunit Wajda, Munk, et Butchkowski.

Par un bel effort d'imagination, Kawalerowicz prend le projet en considération et décide que le film sera réalisé au jugé d'un projet sommaire, alors que pour toutes les productions ordinai-



Bien avant le tournage de *La Maison,* voici Ligia Borowczyk, décorée, grattée à même la pellicule 35 mm, dans un essai sans titre (1953).

res un découpage détaillé est exigé. D'autre part, il décide la réalisation d'un court-métrage expérimental, dans son ensemble uniquement habilité pour la production de long-métrage de fiction, ce qui, dans le cadre d'un cinéma nationalisé, constitue une décision peu « administrative » au sens mortel du mot.

1957. BYE SOBIE RAZ (IL ÉTAIT UNE FOIS...)

Production : Film Polski (KADR).

Scénario, Réalisation, Plastique : Walerian Borowczyk et Jan Lenica.

Image : Edward Bryla.

Musique : Andrezj Markowski.

310 mètres, 11 minutes. *Negatif :* Agfa. *Positifs* : Agfa et Geva. Lion d'Argent à Venise 1957. Prix de la Critique de Pologne 1957. Ducat d'Or au Festival de Mannheim.

Un navet et une betterave partent a la découverte d'un monde en papier découpé. Ils deviennent oiseaux et découvrent la peinture moderne.

Lenica préface le livre de Tadeusz Kowalski sur « L'Affiche Polonaise de Cinéma ».

1957. NAGRODZONE UCZUCTE (LE SENTIMENT RÉCOMPENSÉ).

Production : Film Polski (Studio des Films Documentaires).

Scénario et *Réalisation :* Walerian Borowczyk et Jan Lenica.

Tableaux du peintre : Jan Plaskoncinski.

Images : Edward Bryla.

Musique d'accompagnement : Harmonie de l'Usine à Gaz de Varsovie.

Direction de Production : Michal Horowic.

280 mètres, 10 minutes. *Négatif :* Agfa. *Positif :* Gevacolor.

Jan Plaskoncinski est un employé de bureau, peintre naïf et amateur qui ne vend jamais ses toiles, mais les donne à ses amis. En lui consacrant un film, Borowczyk (qui l'a découvert) et Lenica ne se sont pas contentés de montrer ses œuvres, mais s'en sont servis comme matière première pour créer un film, en concevant une fable illustrée par les tableaux, qui, à travers les péripéties amoureuses et l'histoire sentimentale de M. Louis, grâce à des inscriptions et à des sous-titres naïfs, nous fait mieux entrer dans l'univers du peintre. La recherche d'un amour véritable qui tourmente M. Louis est finalement couronnée de succès. Le sentiment est toujours récompensé.

1957. Séquence d'animation de 30 mètres, intercalée dans les actualités : STRIP TEASE.

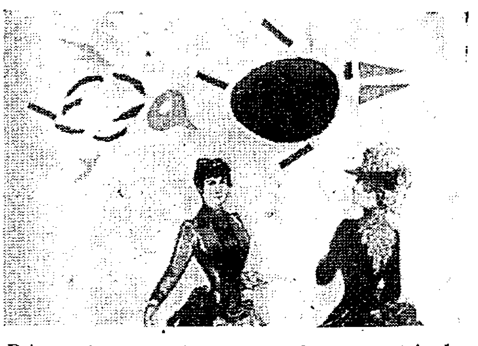
1957. Séquence publicitaire d'animation de 60 mètres intercalée dans les actualités pour le journal pour enfant « Sztandar Mlodych », L'Etendard des Jeunes. Dessin direct à même la pellicule combinant son rythme abstrait avec des plans de prise de vue directe.

Borowczyk et Lenica proposent une adaptation de 600 à 900 mètres de « La Colonie pénitenciaire » de Kafka à deux ensembles de production. Mais ce projet peu commercial et coûteux doit être ajourné.

1958. DOM (LA MAISON).

Production : Film Polski (KADR).

Directeur de Production : Romuald Hajnberg.



Découpés dans le carton dont on fait les « Emile Cohl » le navet ailé et la betterave volante de *Il était une fois.*

Réalisation, Scénario, Découpage, Plastique : Borowczyk et Lenica.

Photographie : Antoni Nurzynski, assisté par Zbigniev Kaminski.

Montage : Krystyna Rutkowska.

Musique : Wlodzimierz Kotonski.

Interprétation : Ligia Borowszyk.

400 mètres, 14 minutes. *Négatif :* Agfacolor. *Positif :* Gevacolor.

Premier Grand Prix. Médaille d'Or du Film Expérimental de Bruxelles 1958.

Le film nous montre La Maison, ses ustensiles et ses objets inquiétants — un sabbat dans la cuisine, de vieilles photos et de vieilles cartes postales — l'homme ne cesse d'entrer et de sortir — la femme rêve devant un beau mannequin

Dans le numéro d'août de « La Pologne », Krzysztov Teodor Toeplitz écrit : « *Les films de Borowszyk et le Lenica sont les réalisations les plus marquantes du cinéma expérimental polonais, bien qu'ils n'en soient pas les seuls représentants. Depuis près de deux ans la cinématographie expérimentale prend de plus en plus d'ampleur. Certains peintres tournent des films s'efforçant de porter à l'écran les expériences du tachisme et du surréalisme. Le nombre des cinéastes amateurs s'accroît sans cesse. Cette activité a un effet bienfaisant sur l'art cinématographique polonais.* »

Walerian Borowczyk entreprend un film tout seul :

1958. SKOLA (L'ECOLE).

Production : Film Polski (Studio Miniatur Filmowych).

Directeur de production : Wojtczak.

Scénario, Réalisation, Images : Walerian Borowczyk.

Musique : Andrzej Markowski.

Interprète : Bronislav Stefanik.

250 mètres, 9 minutes. *Négatif :* Agfacolor. *Positif :* Gevacolor.

En décembre 1958, Borowczyk est conseiller plastique du film STADION, de Stanislaw Jedryka, le premier film tourné en Estmancolor, en Pologne.

Pendant ce temps Lenica illustre des livres pour enfants : « Ali Baba et les Quarante Voleurs », « La Très Belle Barbe du Shah », et travaille à un scénario réunissant et regroupant de nombreuses idées qui se trouvent dans ses dessins humoristiques publiés dans la presse polonaise : LA TÊTE.

Après la présentation de *L'Ecole*, de nouvelles dispositions sont prises, afin que tous les projets de films « expérimentaux » reçoivent un visa du ministre, avant d'être commencés.

Fin décembre 1958. Walerian Borowczyk, Jan Lenica et leurs femmes sont à Paris pour quelques semaines. Le 8 janvier, l'Association des Artistes et des Amis du Cinéma d'Animation, au cours de sa séance mensuelle, leur adresse un sincère hommage et déguste en première française *L'Ecole*, de Borowczyk.

1959. Toujours à Paris. Lenica dessine et travaille à deux films publicitaires avec Julien Papée.

Walerian Borowczyk entreprend TERRA INCOGNITA, à partir d'images tracées sur l'écran d'épingles d'Alexeieff. Avec 250 photographies de ces images qu'il va colorier et filmer image par image, Borowczyk compte réaliser un film de deux minutes et demie consacré à la naissance et aux métamorphoses de la Terre.

Il termine également LE MAGICIEN qu'il produit et réalise tout seul sur 35 mm. noir et blanc. Ce film de trois minutes combine des éléments photographiques et raconte l'histoire d'un visage (Borowczyk lui-même) et d'un chapeau haut-de-forme. L'original est colorié avec des teintures à l'aniline en vue d'un tirage Eastmancolor. Le son est dessiné sur la pellicule.

Quant à Lenica, il réalise actuellement pour Armorial Film de Paris : MONSIEUR TÊTE, animation d'éléments découpés de 300 mètres, en couleur Eastmancolor.

RETOUR AUX ANCETRES

Suivant un mouvement de réaction typique, du premier coup, pour *Il était une fois*, Borowczyk et Lenica ont abandonné les grandes techniques traditionnelles du dessin animé sur cellulo ou de l'animation de marionnettes pour le procédé expéditif et économique de l'animation d'éléments découpés. Ils apportaient dans cette réalisation une exigence symbolique et synthétique d'affichistes modernes, décidés à prolonger dans leur pays une expérience comparable à celle

d'affichistes soviétiques comme les frères Stenberg, français comme Paul Colin, ou de Saul Bass en Amérique. *Ils ont également, du premier coup,* réussi un film dont la simplification expressive supportait la comparaison avec la fantaisie schématique de Norman McLaren, la stylisation fonctionnelle des génériques de Saul Bass. Enfin, par la valeur de signe qu'ils surent donner aux simples barres rigides qui servaient de jambes à la betterave et au navet, héros de *Il était une fois,* en combinant, avec une remarquable vivacité, des arabesques d'animation souple, de brusques mouvements de caméra et des successions saccadées d'extrêmes espacés, les deux réalisateurs se révélaient d'authentiques animateurs, capables de la liberté improvisée des films d'Henry Gruel.

Pour un amateur blasé, peut-être que l'étrangeté un peu trop voulue de *La Maison* renoue trop nettement avec l'éclat des révolutions faites et d'une avant-garde dépassée. On y rencontre les reliques d'un surréalisme cinématographique qui avait trouvé son couronnement dans des tentatives uniques comme *Le Chien andalou* et *l'Age d'or.* Effectivement la scène au cours de laquelle une jeune femme embrasse passionnément la bouche d'un mannequin de plâtre constitue un modèle de séquence surréaliste qu'il faudrait empailler. On sait quelle brillante variation Buñuel a su tirer de cette situation dans *Archibald de la Cruz.*

Il faut par contre être particulièrement sévère et indifférent pour ne pas apprécier la scène où une perruque féroce avale successivement une orange, le lait d'une bouteille et brise un verre avec une furie qui ne déparerait pas un paragraphe de Lautréamont.

Réalisant leurs films à contre-courant, gênés par un manque certain d'information, Borowczyk et Lenica appuient leur désir sympathique de singularité sur une connaissance fragmentaire de l'avant-garde qui ne leur permet pas d'éviter prudemment les redites. Mais en définitive, si leurs premiers films font penser à Buñuel, à Fernand Léger quant à la provocation poétique, à Emile Cohl, à Norman McLaren et Henry Gruel pour la simplification des moyens, cela provient moins d'une influence directe que d'une similitude profonde des conditions créatrices, d'un retour au degré zéro des moyens qui obligent et incitent les deux créateurs polonais à retrouver la bonne aventure des origines.

UN CINEMA DES PETITS MOYENS

Si pour *Il était une fois,* Borowczyk et Lenica ont utilisé des éléments de papier découpé (dessin de style enfantin, reproduction d'œuvre d'art — toujours la Joconde — chromo, gravure de mode tirée d'un vieux journal du XIXe siècle) c'est surtout parce qu'ils étaient les acteurs les plus économiques que l'on puisse trouver. Il ne s'agissait pas de cacher le procédé. Le dernier plan du film, par un large travelling arrière, montre tous les éléments constituants disposés pêle-mêle sur la table de tournage, y compris les ciseaux, la colle et les craies de couleur. Une situation mal commode et précaire avait également amené Henry Gruel, il y a six ans, à se contenter d'éléments découpés, pour *Martin et Gaston,* sous l'ingénieux prétexte d'une animation de dessins d'enfants. Ce moyen lui permit de réaliser un film, alors qu'en France plus personne ne parlait cinéma d'animation.

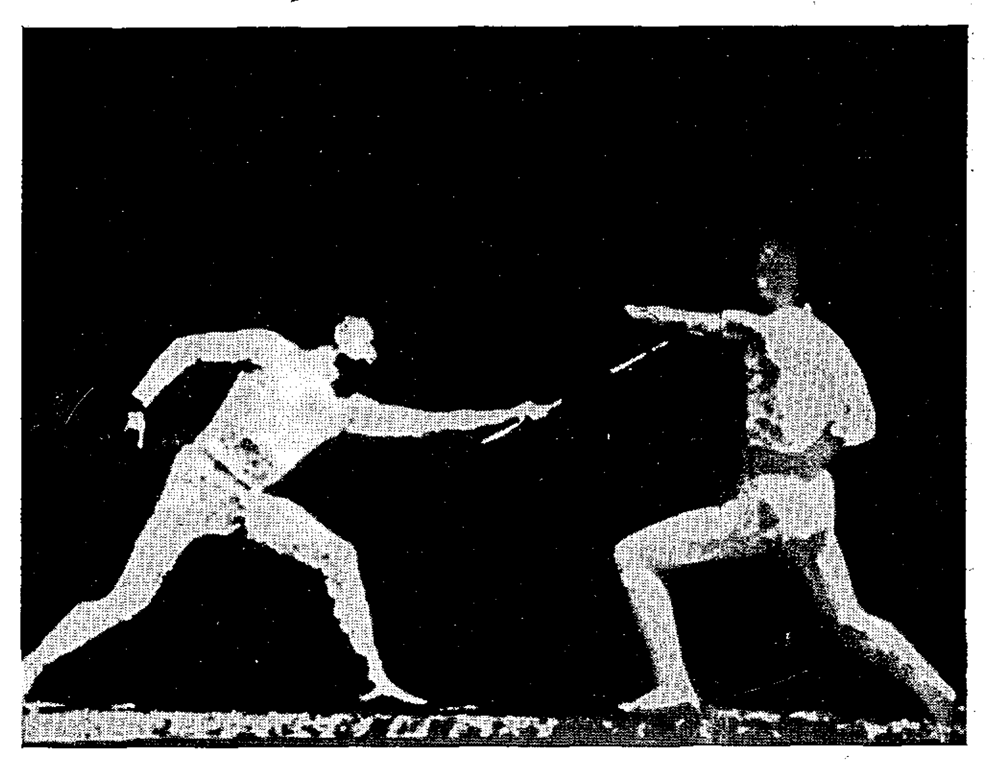
Depuis très longtemps, Lenica se servait de papiers découpés pour obtenir certains effets de forme dans ses affiches et ses dessins humoristiques. Et Borowszyk, qui a toujours été passionné par les photos-montages, n'en était pas à son premier détourage de document. Dans ce métier un peu désespérant qu'est l'animation il faut, en travaillant chacun de son côté, réinventer plusieurs fois les mêmes choses.

Réalisés sans user beaucoup de pellicule, presque à la sauvette, en utilisant souvent la table de prise de vue pendant des heures creuses, pour animer des éléments visuels extrêmement transportables (une liasse de photographies, une enveloppe d'éléments découpés que l'on peut préparer sur une table à dessin individuelle, sans atelier, sans employé, sans division du travail) les films de Borowczyk et de Lenica montrent, une fois de plus, les chances qui sont laissées aux petits moyens. La séquence d'animation tri-dimensionnelle de la perruque affamée a été réalisée sur une petite table, dans la pièce de trois mètres sur quatre où se trouvent un des bancs de prise de vue image par image.

Il était une fois, La Maison sont des films bon marché. Alors qu'un film d'animation en Pologne revient habituellement à 500.000 zlotys (ce qui avec le dollar à 150 zlotys et 480 francs fait 1.500.000 francs) ils n'ont pas demandé plus de 150.000 zlotys, bref, n'ont pas dépassé 450.000 francs. Si l'on ajoute que les films ont été vendus en Belgique, en Angleterre, en France, en Amérique du Sud, du Nord, etc., en moyenne trois fois plus que les autres courts métrages polonais, on éprouve le besoin de féliciter le Film Polski et la klasa robotnicza pour l'excellence de son placement.

Mais les avantages de ce style de réalisation ne sont pas uniquement matériels. Les restrictions techniques qu'elles imposent n'ont pas seulement pour résultat de permettre de s'exprimer à des créateurs qui, sans elles, n'y parviendraient pas. C'est contre un cinéma de *directeur*, avec tout ce que cela suppose de nègres, d'employés, de standing et de servilité technocratique, de conformisme envers les formes agréées et les goûts régnants, que ces modes de création s'élèvent. Lorsqu'on n'a plus à répartir les tâches permanentes d'une petite usine « de rêve », il devient possible de faire acte individuel d'expression, de prendre, vis-à-vis de l'animation, une attitude artisanale, fondée sur l'exercice d'un art autonome, en bénéficiant de l'excitation que procure le travail sans corvée, en ne perdant rien des chances et des tours de main qui s'offrent, en détournant au profit de l'œuvre les échecs comme les bonnes surprises.

Les conditions de travail presque précaires de Borowczyk et Lenica ne leur ont pas permis de concentrer sur une œuvre autant de travail et de réflexion que parvient à le faire, par exemple, Norman McLaren. Mais leur film prouve une même conception du métier, poursuit les mêmes valeurs irremplaçables de l'animation pour lesquelles un plasticien de la valeur de Lenica, tout comme Alexeieff, abandonne sa parfaite maîtrise du graphisme et de la peinture au profit d'une expérience instrumentale nouvelle qui, avec un graphisme volon-



On rencontre des lutteurs de Marey dans *La Maison* de Borowczyk et Lenica. A l'âge du Cinérama comment peut-on encore être *chronophotographique ?*

tairement limité ou des objets banaux, parvient à toucher ce qui fait le « propre » de l'animation. Une telle démarche amène à considérer tous les éléments constitutifs du cinéma comme des moyens de création : la couleur, le son, les éléments filmés, et même les spectateurs.

Borowczyk et Lenica ne se privent pas, dans l'esprit des photo-montages, d'incorporer dans une même image des matériaux très différents. Dans un film comme *La Maison* ils n'ont craint ni le flou contrasté des images chronophotographiques, ni le scintillement caractéristique de leur succession, ni la trame énorme d'une photographie de journal agrandie. La couleur n'est plus l'occasion d'harmonies plastiques délicates, mais devient un facteur dramatique qui domine une séquence ou le film tout entier (passage décoloré de la séquence neurasthénique du *Sentiment Récompensé*, tonalité bleue de la séquence de nature morte de *La Maison*, vert d'aquarium qui noie le triste héros de *L'Ecole*, le passage du rêve étant seul violemment bariolé).

Le son bénéficie aussi d'un soin particulier. L'auditorium prend à lui tout seul une des plus belles parts du budget. Les musiciens (Kotonski, Markowski) ne séparent pas l'organisation musicale de la conception sonore des bruits. L'accompagnement musical de *La Maison* est caractérisé par le retour fréquent d'un simple tic tac de métronome et une irritante répétition des notes de la gamme. Dans celui de *Il était une fois* alternent des sons électroniques, des grattages de cordes de piano avec un thème de marche joué à l'orgue de cinéma et un délicieux rondo classique pour le piano. Pour *L'Ecole*, Markowski tourne en dérision les rengaines héroïques et sifflotées (genre Le Pont de la Rivière Kwaï) en les fleurissant de couacs de trompettes et de coups de sifflets avec une ampleur tragique.

DES CONDITIONS ORIGINELLES

Ce sont bien des conditions originelles que retrouvent, que supportent ces deux nouveaux primitifs, payés au mois, tolérés dans un cinéma aux objectifs tout de même normalisés, et s'attaquant à l'expression de formes qui, et c'est le moins que l'on puisse dire, ne sont pas impatiemment attendues par l'entourage. C'est avec un amusement comparable que l'on laissait Emile Cohl s'enfoncer pendant des semaines dans un labeur bizarre et sans équivalent. Préoccupé par des projets beaucoup plus séculiers, Léon Gaumont, passant derrière l'ancêtre français des animateurs, haussait amicalement les épaules en disant « *C'est mon Bénédictin* », sans préciser ce qu'il pensait des ordres contemplatifs.

Pourtant, dans leur effort d'innovation, Borowczyk et Lenica recherchent une commune mesure entre le spectacle « de marché » et la poursuite d'un art autonome, se rapprochant de ce qui pourrait bien devenir de nouveaux genres récréatifs. D'ailleurs, alors que les formes coûteuses de cinéma d'animation ont tendance à disparaître et que d'autres plus avantageuses tardent à les remplacer, les deux animateurs trouvent la situation extrêmement encourageante. Ils pensent qu'un climat nouveau de curiosité et d'attente existe aujourd'hui, prêt à accueillir les produits nouveaux d'un cinéma d'animation pauvre, réduit à des techniques expéditives. Les réalisateurs sont invités à partir à la recherche d'un cinéma qui ne soit pas la musique, qui ne répète pas le théâtre, qui ne soit pas l'éloquence, la mode, ni l'exploitation du paraître.

« *Je n'ai jamais fait la distinction*, répondit Borowczyk à un interviewer belge, *entre les différentes disciplines artistiques, trouvant que les lois qui les gouvernent sont les mêmes. Je ne peux toutefois m'empêcher de considérer que le cinéma et surtout le cinéma expérimental est un mode d'expression supérieur. Il possède un atout extrêmement important : le mouvement, la succession dans le temps et la durée. Au cours de mes études, j'ai senti l'imperfection des arts graphiques vis-à-vis du mouvement. J'ai essayé d'y remédier en dessinant des cycles d'images, mode d'expression imparfait, je n'avais pas encore découvert les possibilités du cinéma.* »

On se demande effectivement, ce que la peinture enlisée dans l'abstraction lyrique ou géométrique, attend pour demander au cinéma image par image les possibilités d'action poétique qui lui manque.

ACTUALITE DE LA CHRONOPHOTOGRAPHIE

Si Borowczyk et Lenica renouent profondément, dans leurs réalisations, avec des expériences déjà anciennes, c'est beaucoup moins avec le Buñuel du *Chien andalou* et le René Clair d'*Entr'acte* qu'avec les tout premiers exemples de photographie animée, apparus vers la fin du XIXe siècle. Ce n'est pas pour obtenir un effet saugrenu que dans *La Maison* sont citées quelques séries de clichés chronophotographiques de Marey. Mais parce qu'une véritable passion pour l'état de mouvement ramène nécessairement la réflexion vers les tentatives originelles d'un des principaux inventeurs du mouvement photographié.

T.S.V.P. : Pour rafraîchir un peu notre idée du septième art, veuillez considérer, pour une fois, les *Cahiers du Cinéma* comme *Les Cahiers du Feuilletoscope*. Retrouvant le geste auguste de l'animateur, prière de tirer vers vous cette page, afin de découvrir la photo presque identique qui orne le coin de la page suivante, puis rabattre la page soulevée, ainsi de suite, même jeu, plusieurs fois. C'est alors que...



Au milieu du XIXe siècle les amateurs de photos en mouvement se contentaient d'un carnet de photographies qu'il fallait feuilleter parce qu'ils ne pouvaient pas faire autrement. Il est beaucoup plus curieux de voir des cinéastes de 1959, retrouver volontairement cette attitude primitive, et parvenir, grâce à des procédés périmés, à user originalement du système de construction de l'expression cinématographique, en prenant l'image par image *au mot*.

La photographie animée en naissant, s'était, faute de mieux, contentée tout d'abord de poses successives : immobilisant par exemple une brodeuse dans les différentes phases d'un mouvement. Il a suffi que l'instantané apparaisse pour que tout change. L'instantané permettait de délaisser la brodeuse pour attraper un cheval au vol, pour saisir les boules des jongleurs, l'entrée d'un train en gare et bientôt les héros de caf'conc', les tragédiennes boiteuses, la Passion du Christ... Depuis que le chronophotographe à pellicule a osé articuler « Vive la France ! » sans craindre le ridicule, le cinéma n'a plus cessé, sauf dans le cas bien particulier de certains truquages (le cinéma d'animation faisant, bien sûr, bande à part) de se contenter d'*instantanés successifs*, sans y penser, comme si c'était la moindre des choses, la seule possibilité, tant le souci d'enregistrer la vie est, chez les cinéastes, peu critique. Ainsi est né un nouvel art du paraître qui laissait l'animal humain s'exprimer sans grille instrumentale, n'imposait aux simulacres des comédiens sans masque que le franchissement du cap de la photogénie et de la séduction. Si nos contemporains avaient dû s'inquiéter des risques de cette forme d'expression on s'en serait aperçu.

Mais voici que se battant pour les beaux yeux des foules un nouveau crabe apparaît : la Télévision qui risque d'être bientôt absolument capable de reprendre au cinéma tel qu'il est devenu, le monopole de l'enregistrement et de la recomposition des pantomimes réalistes. Si par bonheur, les détaillants s'arrangeant entre eux, si la représentation de la « vie », le spectacle des « feuilles qui bougent » peut être abandonné à la Télévision, grâce à la projection sur grand écran, l'exclusivité de certaines attractions étant réservée aux salles de spectacles et le reste expédié at home, n'est-il pas possible que le cinéma reparte à la recherche de ce qui lui est « propre » à la lumière des vieux enthousiasmes oubliés et des anciennes questions posées aux origines, essayant de bâtir des mouvements par images successives, en usant d'un système de construction irremplaçable, en vue d'une expression filmique digne de ce nom. Jusqu'à l'application courante de la photographie, l'image animée était uniquement dessinée, l'invention du dessin animé ayant de beaucoup précédé et préparé l'avènement de la photographie en mouvement. Et lors des premiers essais de pose successive, en tirant des images d'une brodeuse ou d'un clown, les inventeurs, osant seulement comprendre que la photo pouvait saisir le mouvement, étaient fondés à croire que l'on tirerait de leur innovation mieux qu'un art appliqué.

Dans *La Maison*, Borowczyk et Lenica ayant inséré une série de documents chronophotographiques représentant deux lutteurs aux prises, ont dû supporter, en animateurs héroïques, pour repiquer ces images sur la pellicule standard, le calvaire de Marey qui, ne parvenant pas à faire entraîner régulièrement sa pellicule, cherchait à recentrer les images inégalement distancées qu'il obtenait. Il leur a fallu *resuperposer* les images en les repérant au viseur, et en conservant le déroulement sautillant et scintillant, les ombres soudaines de la succession chronophotographique (que Borowczyk retrouve d'ailleurs sans gêne, en mettant en série les documents qu'il a lui-même photographiés pour *L'Ecole*).

C'est avec un œil chronophotographique exercé que Borowczyk et Lenica organisent des documents fixes, tirant pas exemple de nombreux cadrages des vingt tableaux d'un peintre naïf dans *Le Sentiment récompensé*. Il faut reconnaître que cet artiste avait eu l'excellente idée de se représenter, non seulement de face et de profil, mais aussi de dos ce qui, pour un animateur, constitue un excellent départ de série. Mais c'est avec un sens des intervalles d'animation que les deux réalisateurs tirent une impression de mouvement de flashes cadrés différemment, mais proches comme des phases d'animation : mouvement en deux images du piston d'un train, saut en quatre ou cinq images, dont une les pattes en l'air, du match des basketteuses, danse populaire en quatre cadrages. L'utilisation

de document la plus originale, de ce point de vue (pourtant, depuis *Guernica*, de Resnais, en avons-nous vus des documents sollicités, tripotés, travellingués et tourniqués !) est celle qui a amené les deux animateurs à retrouver, dans une simple photo de journal représentant une nuée de mouettes en plein vol, les différentes phases du mouvement, et à les mettre en série, en les superposant, tant bien que mal, au viseur, pour obtenir des images successives, fournissant un mouvement d'abord kinétique mais aussi représentatif.

UN CINEMA SERIEL ?

Les conditions de production du film d'animation, réalisé notamment selon la technique la plus lourde du dessin animé sur cellulo, ont aiguillé le style des créateurs vers une économie de moyen typique, un laconisme pince-sans-rire qui parvient à tirer autant d'humour des immobilités que des mouvements (*La Petite Ile*, de Richard Williams — *Sept Arts*, de Ion Popesco Gopo).

On retrouve dans la distribution du mouvement des films de Borowczyk et Lenica une parcimonie comparable, mais qui, en s'orientant vers des symétries presque fastidieuses, se rapproche, non des restrictions humoristiques des animations modernes, mais plutôt des curieuses et irritantes tentatives cinématographiques de Fernand Léger.

On se rappelle que, réalisant *Le Ballet Mécanique*, Fernand Léger projetait à ses amis la séquence de la femme montant indéfiniment l'escalier, afin de déterminer avec précision le moment où commençait l'effet d'exaspération. Dans *La Maison*, les entrées répétées de l'homme accrochant son chapeau au porte-manteau peuvent être rapprochées de la boucle provocante des images identiques du *Ballet Mécanique*, sans donner l'impression d'ajouter grand chose au précédent célèbre. Par contre, l'impressionnant retour, à intervalle régulier et sur le même fond sonore obtenu avec un métronome, d'un visage de femme jouant sur deux positions et trois expressions différemment combinées, légitime plutôt ce qu'il y avait de simplement paradoxal dans les tentatives de Léger.

Les films de Borowczyk et de Lenica sont toujours caractérisés par cette limitation des éléments visuels et par leur réutilisation. Dans *Le Sentiment récompensé* nous ne cessons de voir les mêmes vingt tableaux toujours réintroduits sous un motif nouveau, en couleur pour la période idyllique, en noir dans la séquence neurasthénique, le train évoquant d'abord le voyage heureux puis la pensée du suicide. La force des images glauques et peu nombreuses de *L'Ecole* confirme ce que cet appauvrissement a de volontaire et de captivant, dans la mesure où il entraîne le cinéma aux antipodes de son agitation et de son recours usuel à une collection d'images illimitée.

Ce film, que Walerian Borowczyk a réalisé seul, est uniquement constitué avec des photos que l'on aurait pu tirer d'un gros feuilletoscope. Il s'agit d'un film composé par une animation d'images obtenues en prise de vue réelle, qui raconte la triste *école* de vie qu'est la guerre pour un pauvre soldat, joué devant un mur laid par un personnage impassible comme Buster Keaton. Borowczyk aurait pu tourner son film avec une caméra image par image, suivant la technique maintenant classique de la *stop motion animation*, employée il y a très longtemps par Jean Durand, reprise par McLaren pour *Les Voisins* et *Two Bagatelles*, par John Daborn dans *Two's Company* et *Bride and Groom*. Mais il ne l'a pas fait, car la prise de vue réelle image par image, si elle permet de faire réaliser aux personnages des mouvements fantastiques (le vol des *Voisins*, de McLaren) donne à cet irréalisme féerique une exactitude physique que Borowszyk ne recherchait pas. Quant à l'usage de vitesse de caméra accélérée, comme dans *Il était une chaise*, il confère au style mimique de l'interprète la savoureuse acuité d'une entrée chaplinienne, mais pas le caractère mécanique, presque inhumain voulu par le réalisateur de *L'Ecole*.

LES NATURES MORTES

Peut-être est-ce de l'apprentissage de la peinture classique que Borowczyk et Lenica gardent une nette prédilection pour les objets inanimés, voir mécanisés, qui se traduit dans les affiches de Lenica comme dans les photos de montage de Borowczyk. Cet intérêt pour l'inanimé, beaucoup de cinéastes et des plus grands l'ont partagé. Il entre pour une grande part dans les préoccupations des réalisateurs des kammerspielfilms et dans l'admirable sens de



...entre ces deux poses et avec un bruit de papier froissé, le mouvement suivra yeux au ciel. L'arme que porte notre héros deviendra par la même occasion fusil de Marey.

l'immobile d'un Poudovkine. Mais la pétrification caractéristique que la photographie impose au réel constitue un phénomène particulier qui ne peut laisser indifférent le cinéaste d'animation : la belle durée cinématographique que le Canadien Colin Low a su extraire de clichés sur verre pris à la fin du XIX[e] siècle dans *Capitale de l'Or,* montre bien ce que peut l'œil d'un animateur en la matière.

N'usant pas de la prise de vue réelle image par image, Borowczyk est revenu directement à l'art des créateurs de feuilletoscope. Muni d'un appareil Leica il a pris 400 photographies de son personnage, pas une de plus, dans des positions successives. Ensuite, image par image, il a indéfiniment combiné cette liasse limitée d'images, sous la caméra d'un banc de prise de vue par séries variées, réalisant ainsi 250 mètres de film. Il ne doit pas être sans doute très juste de jouer sur le mot *intervalle* et de rapprocher la notion d'intervalle gestuel entre deux « extrêmes » d'animation limitant un mouvement visuel et celui d'intervalle musical entre deux hauteurs de son qui délimitent un mouvement sonore. Il n'en reste pas moins que la composition de *L'Ecole* apparaît comme sérielle.

Je ne suis pas sûr que le film ne pourrait pas compter une ou deux idées supplémentaires et tourner un peu moins court — ne serait-ce que pour retenir l'attention de ceux qu'il faut à tout prix distraire. Mais, pour ma part, la gravité, la fixité, la rudesse de l'appareil d'images de *L'Ecole*, procédant par blocs saisissables, ont quelque chose de roman, qui me fait penser aux voûtes que j'aime. Dans un tel train d'images peut intervenir un beau visage immobile, un sourire khmer n'ayant plus aucun rapport avec les « cheese » habituellement débobinés par le cinéma coutumier. On l'a bien vu dans *Dom*.

Le cinéma d'animation ne doit plus maintenant demeurer confiné dans les ordres du plastique et du graphique et se contenter d'écrire le réel. Il doit se servir aussi du pouvoir de reproduction de la photographie, de son réalisme figuratif ; rendre le concret, le palpable, le périssable comme le cinéma de prise de vue directe. Mais en conservant la distance, le dédain, l'ironie d'une expression moins contingente que celle du cinéma normal complètement livré aux choses. Ce mode d'utilisation des éléments photographiques, beaucoup de créateurs y songent. Je connais quelques réalisateurs qui, pour avoir brillamment expérimenté ce que l'on pouvait tirer du rayonnement des documents photographiques inertes, travaillent à les mettre en série, avec l'intention d'en tirer une authentique expression cinématographique.

La leçon de la chronophotographie doit maintenant apparaître plus clairement aux animateurs comme aux cinéastes de prise de vue directe, afin de faciliter cette fusion désirable de deux ordres techniques encore étrangers, celui de la cadence normale et constante d'enregistrement et celui des cadences de « truquage ». Afin que, grâce à des modulations imperceptibles, le langage du film, sans quitter la reproduction photographique du réel, puisse passer du défilement standard à l'image par image ou à des enregistrements à vitesse accélérée, gagnant ainsi en souplesse, en richesse et en personnalité. Si l'on veut quelque peu renouveler le Septième Art ce n'est plus la photographie qui doit être la servante du cinéma, mais le Cinéma qui doit apprendre à servir la photographie.

André MARTIN.

CANNES 1959

PALMARES

PALME D'OR : *Orfeu Negro* de Marcel Camus (France).

PRIX SPÉCIAL DU JURY : *Etoiles* de Konrad Wolf (Bulgarie).

PRIX INTERNATIONAL : *Nazarin* (Mexique). En accordant ce prix, le jury rend hommage à son auteur, Luis Bunuel pour l'ensemble de son œuvre où il n'a cessé d'affirmer l'audace et la puissance de son inspiration.

PRIX DE LA MISE EN SCÈNE : François Truffaut pour son film *Les Quatre cents coups* (France).

PRIX D'INTERPRÉTATION MASCULINE : Dean Stockwell, Bradford Dillman et Orson Welles dans *Le Génie du mal* (U.S.A.).

PRIX D'INTERPRÉTATION FÉMININE : Simone Signoret dans *Les Chemins de la haute ville* (Grande-Bretagne).

PRIX DE COMÉDIE : *Polycarpe* de Mario Soldati (Italie), pour le charme et l'esprit de sa réalisation.

MENTION PARTICULIÈRE : *Le Héron blanc* de Teinosuke Kinugasa (Japon), pour la qualité de son style et la perfection de ses images.

Les deux jurys décernent le PRIX DE LA MEILLEURE SÉLECTION à la Tchécoslovaquie pour les films : *Le Songe d'une nuit d'été* de Jiri Trnka, *Le Désir* de Vojtech Jasny et *Les Papillons ne vivent pas ici* de Miro Bernat.

COURTS METRAGES

PALME D'OR : *Les Papillons ne vivent pas ici* de Miro Bernat (Tchécoslovaquie).

PRIX SPÉCIAL DU JURY : *Histoire d'un poisson rouge* d'Edmond Sechan (France) pour son humour poétique et sa richesse d'invention.

Prix (ex aequo) : *New York-New York* de Francis Thompson (U.S.A.) et *Changement de garde* de Halina Bielinska et Wkodzimierz Haupe (Pologne) pour l'originalité de leur forme d'expression.

MENTION : *Le Petit pêcheur des mers de Chine* de Serge Hanin (Viet-nam) pour la valeur de ses images.

Le Jury tient à rendre hommage *in memoriam* à Alain Kaminker, disparu en mer au cours de la réalisation de *La Mer et les jours*, film dont les images émouvantes restent le témoignage de son courage et de son talent.

Prix de la Société des Ecrivains du Cinéma et de la Télévision (S.E.C.T.) et prix de la FIPRESCI : *Hiroshima mon amour*.

Prix de l'Office Catholique International du Cinéma : *Les Quatre cents coups*.

M'échoit la rédaction des quelques lignes d'introduction au compte rendu de ce XIIe Festival International du Film de Cannes, honneur que je dois au fait d'avoir assisté à toutes les projections et non pas à ma vieille expérience de festivalier, ce séjour sur la côte cinématographique n'étant, pour moi, que le second. Je serais donc bien en mal de comparer ce Festival à ceux qui le précédèrent ou à ceux de Venise, Berlin, Karlovy-Vary, de juger cette manifestation selon les impératifs quasi rituels qui président à son déroulement.

Ainsi, la sélection de cette année fut-elle égale à elle-même ? Inflige-t-on annuellement aux Cannois de quinze jours le navrant spectacle de trente à quarante films dont un sur deux est une injure au cinéma ? Pourquoi ne réduit-on pas le nombre de films de moitié et n'instaure-t-on pas la séance unique au lieu des deux quotidiennes ? Pourquoi accepter la participation de tant de nations si elles n'ont vraiment rien de mieux à nous proposer que, comme l'Allemagne, une banale comédie, *Helden (Les Héros)*, de Franz Peter Wirth, ou un verbeux plaidoyer antimilitariste, *Kriegsgericht (Cour Martiale)*, de Kurt Meisel, comme l'Autriche, une farce saumâtre, *Die Halbzarte (Eva)*, de Rolf Thiele, comme la Chine, un drame d'arrière-garde qui nous reporte aux premiers âges du cinématographe, *Tang Fu Yu Sheng Nu (La Pécheresse)*, de Tien Shen, comme la Grèce, une bouffonnerie érotique, *Matomeno Heliovasilema (Crépuscule sanglant)*, d'An-

dreas Lambrincs, comme l'Inde, un mélo affreusement bourgeois, *Lajwanti*, de Narendra Suri, comme les Pays-Bas, une krosse rikolade sans krâce, *Fanfare*, de Bert Haanstra. Quelle raison trouver à la présentation de *Zafra*, de Lucas Demare, hors l'intérêt qu'apporta à sa réalisation le gouvernement argentin, de *La Cucaracha*, d'Ismael Rodriguez, sinon le budget de superproduction qui lui fut consacré, de *Rapsodia Portuguesa (Rapsodie Portugaise)*, de Joao Mendes ou de *Luna de Miel (Lune de Miel)*, de Michael Powell, autre qu'un souci de propagande touristique ? Devait-on, pour pouvoir suspendre un drapeau de plus au fronton du Palais, accepter le plat documentaire de Margot Benacerraf, *Araya* ? Etait-il besoin de nous rappeler, avec *Law and Disorder (L'Habit fait le moine)*, de Charles Crichton, la platitude de l'humour britannique ? Enfin, il est tout à fait invraisemblable que l'Italie et la Pologne n'aient pu trouver meilleurs ambassadeurs que ce laborieux *Policarpo, ufficiale di scrittura (Polycarpe, maître calligraphe)*, de Mario Soldati ou cette triste histoire d'enfants qui a pour titre *Male Dramaty (Petits Drames)*, de Janusz Nasfeter.

Fait inquiétant cette année, la Foire aux Films qui, jusqu'à présent, alimentait largement les conversations aux terrasses des cafés de la Croisette, n'a pratiquement pas fait parler d'elle : peu de films présentés, presque tous français. La « foire » de Cannes serait-elle en train de doucement s'éteindre ? Selon les commerçants, le volume des affaires traitées à ce Festival fut bien inférieur à celui des années précédentes. Producteurs, distributeurs, importateurs, exportateurs, après avoir tenté vainement de fixer quelque rendez-vous, conviennent qu'il serait bien plus simple de se rencontrer à Paris pour pouvoir discuter tranquillement. — Ch. B.

HIROSHIMA MON AMOUR

Déconcertant, difficile, abscons, ennuyeux, intellectuel, génial, sublime : ces adjectifs, qui ont été appliqués à *Hiroshima mon amour* après les premières représentations publiques, l'orientent tout droit vers la catégorie des films maudits. Ce sort aurait pu être enviable il y a dix ans, mais la notion de « film maudit » est aujourd'hui aussi dépassée que celle d'« avant-garde ». Le premier long métrage d'Alain Resnais mérite mieux qu'un succès de chapelle. Ses qualités sont telles qu'il doit non seulement enthousiasmer les amateurs éclairés, mais aussi trouver une audience large et ainsi encourager les jeunes réalisateurs sur la voie de la résistance aux concessions, au sacro-saint goût du public.



Alain Resnais, repérant ses travellings dans les rues d'Hiroshima.

Déjà, cependant, des malentendus sont en train de se créer et il est indispensable d'écarter les objections qui, plus ou moins nettement, ont été formulées. Les premières sont d'ordre politique. Parce qu'il est question dans *Hiroshima* de la bombe atomique et des victimes du bombardement de 1944, on a dit aussitôt que c'était un film anti-américain. L'argument est tombé de lui-même, les Américains ayant coupé court à toute polémique. Autre objection politique, qui a été plus vivace : parce que l'héroïne du film a aimé un Allemand pendant la guerre et a été tondue à la Libération, on a voulu voir dans *Hiroshima* une réhabilitation des tondues et de la collaboration, un procès de la Libération. A cette objection, Alain Resnais a répondu sans détour dans une récente interview au *Monde : « Le personnage du soldat allemand,* dit-il, *n'a aucune importance... Il est le symbole* d'un premier amour. *A l'époque, la jeune fille était en révolte et c'est ce qui explique qu'elle ait été attirée par un Allemand, incarnant à ses yeux le défi. »*

Il y aurait beaucoup à dire sur les significations politiques et historiques de ces objections, mais le problème n'est pas là. Le fait qu'elles aient été l'une et l'autre formulées montre que le scandale d'*Hiroshima* n'est pas dans son contenu politique, mais ailleurs : dans sa réalité artistique. Si le film sent le soufre, c'est par son esthétique et sa morale, qui ignorent aussi librement qu'il est possible les idées reçues.

Des objections formulées contre *Hiroshima*, une me paraît valable. Il y a, en effet, une certaine incompatibilité dans le dernier tiers entre le procédé de récit utilisé et le ton du film. L'insistance du Japonais à suivre la Française, ses réapparitions successives sont du registre de la comédie, et en particulier de la comédie américaine. J'entends bien qu'il ne s'agit pas de s'attendrir sur les deux protagonistes : mais il ne s'agit pas non plus d'en rire. Or, le rire menace, notamment lors de l'arrivée des deux voitures au cabaret.

Une autre objection que l'on entend fréquemment est que le film est bavard et que le texte de Marguerite Duras est prétentieux et amphigourique. Il n'y a rien à répondre à ceux qui prétendent ne pas aimer ce texte, sinon qu'on l'aime. Mais on peut faire quelques remarques sur l'utilisation du langage et des mots dans *Hiroshima*, parce que c'est, en effet, un des aspects les plus déconcertants du film. Ces remarques valent en même temps pour la façon dont ce texte est dit, qui en est inséparable.

La partie parlée d'*Hiroshima* « déconcerte », donc, parce que le texte a des valeurs multiples. Il est parfois naturel et dramatique. Mais le plus souvent, il est poétique, lyrique. Les mots y sont utilisés pour leurs sonorités, leur chair, leur valeur de choses, le sens étant réduit au minimum. Ils sont en quelque sorte posés à plat, sans perspective, à côté de l'image et de la musique, comme les couleurs dans une toile moderne. D'où la nécessité du récitatif, seule manière de les libérer au maximum. Sans doute certains passages sonnent-ils creux. Mais l'ensemble est convaincant. Des formules, versets ou traits, restent dans l'oreille, comme un leitmotiv musical. L'attaque en particulier est admirable avec, sur la vision d'un enlacement presque abstrait, ces mots prononcés avec l'accent japonais : « *Non, tu n'a rien vu, rien, à Hiroshima.* » Les ruptures de ton, sur ce fond de récitatif, prennent une force percutante, que la Française dise : « *J'aime les garçons* » ; ou : « *Je suis une femme de moralité douteuse... Je doute de la morale des autres* » ; ou : « *Qu'est-ce qu'il a mis longtemps à mourir* » ; ou : « *J'ai l'honneur d'avoir été déshonorée* » ; ou : « *Comme ça fait du bien quelquefois d'être avec quelqu'un* ».

En fait, on trouve *Hiroshima mon amour* déconcertant et difficile, parce qu'on n'y trouve pas les choses qu'on était venu y chercher. Pour qui regarde et écoute *Hiroshima mon amour* avec simplicité, la ligne générale du film est aussi romanesque et aussi facile à saisir que celle de *Multiple Splendeur :* c'est « l'histoire de quatre sous » d'un homme d'Extrême-Orient et d'une femme d'Occident qui s'aiment, mais qui sont séparés par leurs mondes trop différents. La complexité du film vient du refus des auteurs de suivre la pente de l'attendrissement, des sentiments nobles et de leur entêtement à rendre compte, de la façon la plus vraie possible, de tous les éléments qui peuvent entrer dans une situation de ce genre, quand elle réunit un homme et une femme adultes et lucides de 1958. La nouveauté des formes d'expression adoptées n'est pas un parti pris formaliste, mais une nécessité interne.

Sur ses intentions, Alain Resnais, on le sait, s'est expliqué nettement dans l'interview au *Monde : « Engluer une histoire d'amour dans un contexte qui tienne compte de la connaissance du malheur des autres* », faire sentir « *cette allée et venue perpétuelle du bonheur individuel qu'on tente de préserver en ayant toutefois conscience du malheur collectif* ». Cette idée est dérivée d'un projet initial qui était de faire un film sur la bombe atomique. L'horreur atomique est resté : comment trouver signe plus évident du « malheur collectif » ?

Mais plus encore que ce mouvement entre l'histoire individuelle et l'histoire du monde, qui reste une idée générale, la notion-clé d'*Hiroshima mon amour* est la notion d'oubli, compris comme dépassement d'une situa-

tion donnée. Dans l'horreur d'Hiroshima dévastée, la vie n'a pu reprendre que grâce à l'oubli : l'exploitation touristique des ruines, du vide de la place de la Paix et des blessés atomiques, l'effort de reconstruction et le culte du souvenir sont autant de formes indissociables de l'oubli. De même, la vie de la Française, saccagée par la mort de son amant allemand et par l'humiliation de la « tonte », n'a pu recommencer que lorsqu'elle est sortie de sa folie, lorsqu'elle a commencé à oublier. « *Si l'on ne passait pas sur certaines difficultés*, dit-elle, *le monde deviendrait rapidement irrespirable.* » Tout le film est ainsi construit sur une dialectique de l'oubli et du souvenir. Le véritable oubli de son amour pour l'Allemand commence pour la Française le jour où elle le raconte pour la première fois, c'est-à-dire le jour où elle accepte de se le rappeler. Du même coup, ce passé préfigure l'avenir, et la Française peut hurler au Japonais, à la fin : « *Je sais que je t'oublierai. Je t'oublie déjà.* »

Rien d'étonnant qu'il ait fallu pour exprimer une réalité de cet ordre, des formes nouvelles. De fait, le temps et l'espace conventionnels sont dans *Hiroshima mon amour* brisés et reconstruits de telle façon que certains ont parlé de Joyce. De telles comparaisons sont dangereuses et il vaut mieux s'intéresser au film lui-même.

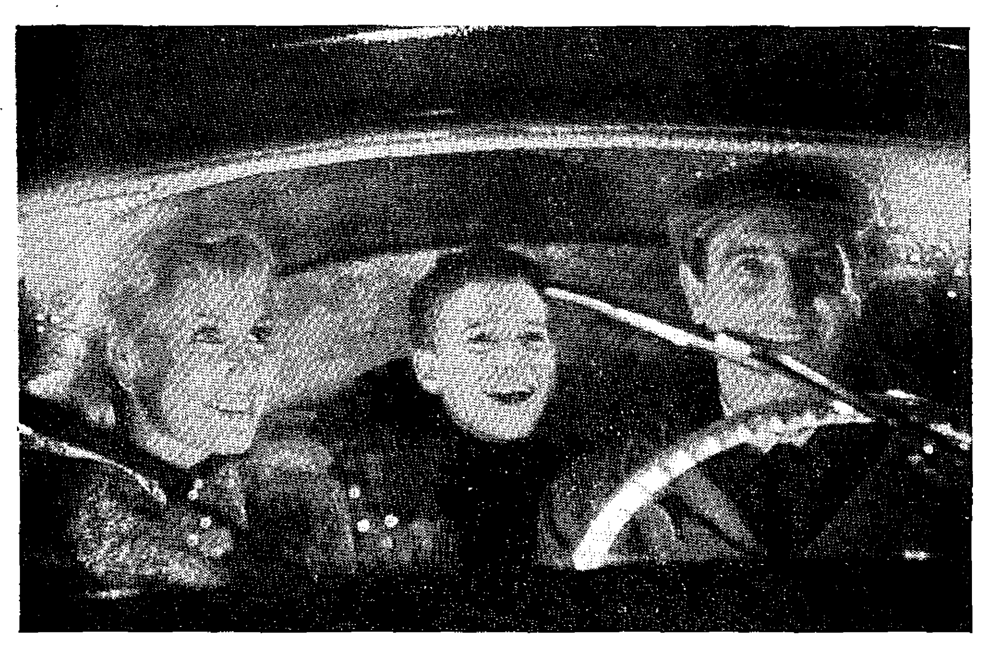
« *La vérité du regard*, disait un jour Resnais, *c'est le montage, et non le panoramique, l'œil se porte d'un point à un autre, sans voir entre les deux.* » Pareillement, la construction visuelle et sonore d'*Hiroshima* est une manière de restituer aussi fidèlement, je suis tenté d'écrire aussi réalistement que possible, la vérité de souvenir. Au début, les amants enlacés parlent, évoquant des images d'Hiroshima et du bombardement : c'est ce que le film nous propose, leurs voix et ces images. Un peu plus tard, la main endormie du Japonais sur le drap fait surgir dans la mémoire de la Française — et donc sous nos yeux, seule convention, sans laquelle il n'y aurait pas de film — l'image de la main morte de l'Allemand. Le plan ne dure qu'une fraction de seconde, simple déclic qui amorce la résurrection des souvenirs. Ensuite, lorsque la Française raconte son amour de jeunesse au Japonais, les images de Nevers qu'elle évoque pour lui apparaissent pour le spectateur sur l'écran, mais les bruits restent ceux d'Hiroshima. Jamais non plus les explications géographiques sur Nevers — pourquoi une Française n'en donnerait-elle pas à un Japonais ? — ne font double emploi avec les images qui passent sur l'écran. Enfin, dans la deuxième partie du film, lorsque les amants, selon l'expression de Resnais, tentent de « recommuniquer » après leur nuit d'amour et qu'ils se cherchent et se fuient gauchement dans Hiroshima, les images de la ville japonaise où ils marchent s'entremêlent aux images de Nevers remontées du passé dans la mémoire de la Française. Au spectateur s'offre alors un exemple rare de ce que peut être la beauté plastique spécifique du cinéma, beauté faite, non pas de la pure reproduction d'un réel lui-même beau, mais de formes, de mouvement et de durée : les lignes et les masses anguleuses des immeubles japonais découpés par le blanc violent des enseignes aux lettres japonaises elles aussi anguleuses contrastent et s'organisent avec les lignes et les masses rondes et mesurées des maisons françaises et la lumière douce de la vallée de la Loire — cette lumière à propos de laquelle la Française dit au Japonais : « *Tu ne peux pas comprendre.* » — R. G.

INDIA

En attendant une étude plus détaillée, quelques mots de passe : *India* est un film de technicien du cinéma, le seul film de technicien à avoir été présenté à Cannes, avec *Hiroshima, mon amour*. Les autres, *Nazarin* et *Les 400 Coups*, étant des films d'aventuriers de la pellicule. *India* est le contraire d'*Orfeu Negro*, en ce sens que le film de Rossellini serait beau même s'il avait été tourné à Joinville. Mais ça n'a pas d'importance puisque, comme le dit je ne sais quel livre de la sagesse, *la vérité est dans tout, et même, partiellement, dans l'erreur.* Je trouve le « partiellement » sublime. Il explique tout. Il explique que le champ sur le tigre soit en 16 mm. agrandi, et le contrechamp sur le vieillard en 35 mm. *India* prend le contre-pied de tout le cinéma habituel : l'image n'est que le complément de l'idée qui la provoque. *India* est un film d'une logique absolue, plus socratique que Socrate. Chaque image est belle, non parce qu'elle est belle en soi, comme un plan de *Que Viva Mexico*, mais parce qu'elle est *la splendeur du vrai*, et que Rossellini part de la vérité. Là où les autres n'arriveront que dans vingt ans peut-être, lui en est déjà parti. *India* englobe le cinéma mondial, comme les théories de Riemann et Planck la géométrie et la physique classique. Dans un prochain numéro, je prouverai pourquoi *India*, c'est la création du monde. — J.-L. G.

LES QUATRE CENTS COUPS

Il n'est pas question de faire ici la « critique » du film de Truffaut ni même de le présenter, ce que Rivette a déjà fait dans notre dernier numéro, simplement de replacer *Les Quatre cents coups* dans le contexte de ce douzième festival de Cannes. C'est peu de dire qu'ils en resteront l'événement et la justification, le seul autre événement notable de



Claire Maurier, Jean-Pierre Léaud et Albert Rémy dans *Les Quatre cents coups*, de François Truffaut.

la compétition étant le film de Bunuel et, bien sûr, mais hors compétition, l'admirable *Hiroshima, mon amour*.

Eclatée en début de Festival, la bombe Truffaut aura retenti jusqu'à la fin et son écho se prolongera longtemps encore. Il y a deux ans, un an encore, *Les Quatre cents coups* seraient apparus très exactement comme l'antifilm de Festival, tant par la personnalité de leur auteur que par le style du film et son mode de production. Le fait qu'il contraigne aujourd'hui sur la Croisette cinquante producteurs de type classique à se poser des questions angoissées et à chercher à produire des films de même type marque une date dans l'histoire du cinéma français d'après guerre. Nous, nous qui disons ces vérités ici et ailleurs depuis longtemps, nous et d'autres avions compris depuis longtemps, et la démonstration Chabrol aurait dû suffire. *Les Quatre cents coups* ce ne serait au fond qu'un film bouleversant et la confirmation du talent de l'ami François, si ce n'était soudain aussi la fusée qui éclate en plein camp ennemi et consacre sa défaite par l'intérieur. L'intérêt que l'éclatement soit ressenti à Cannes, c'est qu'il y a à Cannes, rassemblé, le nombre exact, suffisant et nécessaire de producteurs, distributeurs, exploitants, réalisateurs, techniciens, acteurs et personnages officiels, pour que ce soit en un éclair tout le cinéma français qui accuse le coup et, avec des degrés différents de bonne foi selon les gens, se mette à réfléchir. Toute victoire contient en son germe la revanche du vaincu et il est possible qu'il y ait un jour un retour de manivelle d'autant plus vif que vif fut le choc, mais il est certain — et c'est cela d'abord qui compte — que quelque chose de nouveau va commencer, que la porte ébranlée sous les coups de Chabrol, Franju, Rouch, Reichenbach et autres gaillards de même calibre, la porte à laquelle frappait *déjà lointainement — ne l'oublions pas —* Astruc et même Vadim, la porte soudain cède et qu'un avenir commence.

C'est cela qu'annonce la soirée du 4 mai et dont il faut remercier Truffaut, et dont peuvent s'enorgueillir ceux qui ont cru en lui et ont fait tout ce qu'il était en leur pouvoir de faire pour que ces bobines chargées d'explosifs prennent le chemin des Alpes-Maritimes. Le moindre des paradoxes n'est pas que les composants de cet explosif sont l'amour et la douceur, la franchise et la fraîcheur du cœur, le tremblement et l'inquiétude. Bazin mort, *Les Quatre cents* coups dont il est le producteur posthume, ne pouvaient que lui être dédiés ; André vivant — et notre gorge se noue à l'idée de ce qu'eût été sa joie — André présent, c'est à Resnais qu'eût été naturellement dédié ce film déchirant et allègre sur toute la tendresse du monde. — J. D. V.

NAZARIN

Quoique justement récompensé au palmarès par le prix dit « international », *Nazarin* n'a provoqué à Cannes que peu de remous. Et pourtant il s'agit bien d'un des quatre ou cinq films qui honorèrent ce festival. C'est sans doute l'aspect ambigu de cette très belle œuvre, grave et secrètement joyeuse, dure et tendre, qui a découragé les critiques comme les louanges. Ceux pour qui Bunuel est d'abord un bouffe-curé ne peuvent adhérer à cette saga d'un prêtre qui est pur comme le diamant ; ceux pour qui la religion est sacrée et ne sauraient supporter même la critique de détail, flairent le scandale. Esprits vraiment libres, âmes vraiment sensibles peuvent seuls ne couper en quatre ni la diablerie ni l'esprit sain et admettre aussi bien que le R.P. Flipo que *Nazarin* illustre la phrase : « La gloire de Dieu, c'est l'Homme vivant », que la définition du film que laisse entendre J.-F. Aranda : c'est l'histoire d'un doute fécond. A vrai dire, pour qui connaît l'œuvre de Bunuel et a tenté de la comprendre, *Nazarin* n'a rien de surprenant où se trouvent rassemblés tous les thèmes chers à l'auteur, aussi bien ceux de *El* que ceux de *Cela s'appelle l'aurore*. C'est toujours l'homme en quête de l'homme, et le refus des superstitions. Don Nazario est-il oui ou non de la famille du Père de Foucauld, de Saint Ignace, de François d'Assise, de Monsieur Vincent, du Curé d'Ars, du Curé de Torcy... est une question qui ne se pose pas. Don Nazario, d'abord, dénonce l'imposture, il tente de vivre et d'incarner l'amour de Dieu par celui de la créature. Hors de la fraternité point de salut, dit son regard ferme et triste à la dernière scène du film. Fidèle à lui-même avec intransigeance, Bunuel l'est aussi à son style. Sobre, dépouillé, privé de toute virtuosité technique apparente, *Nazarin* porte, tout au long de son itinéraire, la marque du génie de son auteur dont le burin arrache à l'ombre sale des intérieurs et à la lumière écrasée des extérieurs ces images sans bavures qu'eût aimées un Goya, ces images ascétiques tout entières emplies par l'essentiel. — J.D.V.

LE HERON BLANC

Le roman japonais adapté a semblé un mélo à beaucoup... Les mêmes admirèrent le style « racinien » de *La Porte de l'enfer* qui valut en 1952 une Palme d'Or à Teinosuke Kinugasa,



Nazarin de Luis Bunuel.

réalisateur de ces deux films. Suivant les Japonais, « Le Héron blanc », publié vers 1900, fut un livre de haute valeur, tandis que « La Porte de l'enfer » est un bestseller 1950 du type « Caroline chérie ».

Si le roman était beau, le scénario du *Héron blanc* n'est pas excellent.

Trop allusif, il ennuie souvent. L'intérêt est ailleurs. Dans une mise en scène magistrale.

Teinosuke Kinugasa a soixante-deux ans et en paraît quarante. Il fut, avec Mizoguchi, le créateur du cinéma japonais comme art. Depuis 1923 il a dirigé une centaine de films dont beaucoup *(Routes en croix, Bataille d'été à Ozaka)* ont été des œuvres-clefs pour son pays et pour le monde. Ami et admirateur d'Eisenstein, il a adopté ses théories sur le montage, en les étendant à la piste sonore, puis aux rapports des couleurs et enfin (avec *Le Héron blanc)* à l'écran du cinémascope.

La surface panoramique, certains la considèrent comme l'écran standard et filment sans rien changer avec leurs habitudes. Pour d'autres (les jeunes surtout) il est une fenêtre ouverte sur le monde, les délivrant du cadrage et de ses servitudes, par la combinaison du format large et d'amples travellings (le plus souvent en « tiroirs »). Pour le plasticien Kinugasa — qui rejoint ainsi quelques recherches de son quasi contemporain Abel Gance — le cinémascope permet de donner une dimension supplémentaire du montage par une nouvelle fragmentation de l'espace. Le Japonais refuse les mouvement de caméra. Il utilise comme des caches les zones d'ombres ou de larges panneaux vides. Il rejette souvent le centre de ses cadrages tantôt à droite, tantôt à gauche. Ce film, réalisé en intérieurs et en studio, nous présente parfois deux personnages en pied, occupant à peine le vingtième d'un vaste écran, par ailleurs presque vide. La beauté plastique du *Héron blanc* est fascinante. Sa fragmentation originale d'un espace à deux dimensions, ses multiples innovations dans l'écriture, se combinent à une symphonie de couleurs. La palette est le plus souvent assourdie : gris, verts mousse, noirs ombreux, blancs mats, bruns terre de Sienne. Un Georges Braque en kimono. Pour certaines séquences les tons se haussent. Un violent conflit est cerné par des piliers écarlates, gémissant dans le gris de l'ambiance. Pour la scène finale où l'héroïne s'égorge, le drame s'installe dans le flottement des rideaux çà et là teintés par une lumière sang de bœuf, et le baroque conclut ainsi la classique rigueur du récit. — G. S.

LE SONGE D'UNE NUIT D'ETE

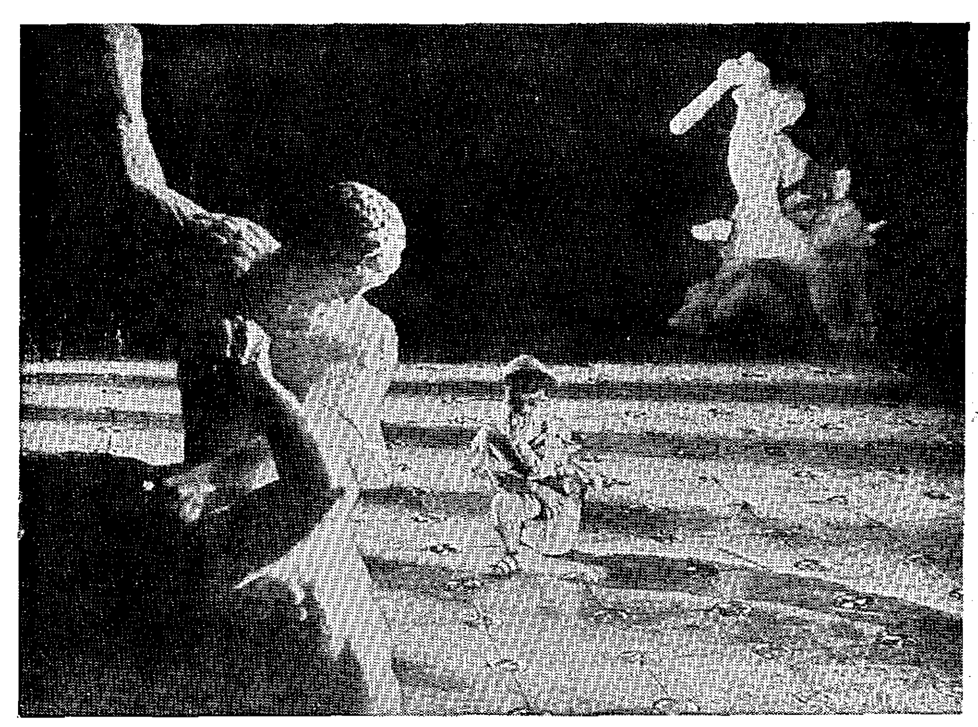
Quatre ans de travail dont deux pour le tournage. Des trésors d'imagination, des perspectives sans fin soudain ouvertes. Une fantaisie hors de pair, mille découvertes... Pourtant cette œuvre majeure du Tchèque Trnka a rencontré au Festival l'indifférence, les critiques, les ricanements ou le mépris.

Diverses circonstances ont nui au film. Il a été inclus dans un double programme, un jour de grande fatigue. Son commentaire, trop bref n'expliquait pas assez une action pourtant plus vive, claire et mieux menée que dans les autres films de l'auteur. Beaucoup, qui avaient oublié la féerie (librement adaptée) de Shakespeare, perdirent pied et bâillèrent. Enfin l'animation de long métrage se trouve dépaysée dans un Festival du film, parce que le genre se différencie toujours plus du cinéma proprement dit.

Il a donc été mal compris ce ciné-opéra, ou plutôt ce ciné-ballet, rythmé par V. Trojan avec une partition de style XVII[e] siècle : l'époque de *Shakespeare. Et du baroque, style auquel* l'auteur se réfère sans cesse. « *Mon film,* a-t-il dit, *se déroule dans trois univers distincts : le roi et sa cour, le monde des fées, les milieux populaires. Pour accuser les différences entre ces trois éléments, leur réalisation et leur animation ont été confiées, sous ma direction, à trois équipes de collaborateurs.* »

Trnka est surtout à l'aise avec Bottom et ses amis, marchands ou artisans. Ces personnages sont proches de Spalicek ou du Brave soldat Schweik avec leur bonhomie, leur grâce bon enfant, leur pataudérie sans vulgarité. Même transformé en âne, Bottom garde son humanité. La cour et Thésée sont froids et solennels, dans de majestueux décors néo-grecs dont la barque classique s'apparente au Palais de Wallenstein ou à l'église St-Nicolas de Prague.

Bien plus baroque encore est le monde magique. Elfes et fées voltigent dans les airs et les surimpressions. Mille papillons et colibris frémissent dans le manteau de Titania. On peut y trouver une certaine mièvrerie ou un goût discutable (dont le meilleur baroque du XVII[e] siècle n'était pas exempt). La couleur n'est pas le meilleur de la féerie, Trnka abuse des tonalités « flaque de pétrole » : chatoyances et moirures vertes, bleus, violacés, cuivres rouges. Mais si l'on est sensible à ces défauts, oubliera-t-on pour cela la prodigieuse souplesse et l'harmonie des mouvements ? Il y a dix ans, les animations à trois dimensions étaient saccadées. Elles ont acquis, grâce à Trnka, la souplesse de la vie, l'harmonie de la danse. Pas un plan, pas une séquence qui n'ouvre des portes ou des fenêtres sur le futur. La richesse foisonne. Son exubérance baroque (je répète le qualificatif à dessein) évoque les crèches napolitaines, chères à Jean George Auriol, où mille personnages étourdis-



Le Songe d'une nuit d'été de Jiri Trnka.

sent par leurs millions de détails ingénieux.

Excès de biens peut nuire. Surtout si les acquisitions sont trop nouvelles pour que chacun puisse en comprendre le sens, l'usage, la valeur, l'avenir. Comme l'*Hiroshima* de Resnais, le *Songe* a souffert (à mon sens) d'être trop en avance sur le cinéma contemporain.

« *Les Statues meurent aussi.* » « *L'art de demain verra les statues s'animer.* » Cette dernière phrase, Cocteau l'attribue à Moussorgsky sur son lit de mort. Le dernier Trnka m'a enfoncé dans une conviction vers laquelle me conduisait André Martin : les développements de l'animation, sous toutes ses formes, ont pour notre époque et l'art du film plus d'importance qu'aucune révolution technique. L'animation devient sous nos yeux la *cinéplastique* prophétisée au début des années vingt par Elie Faure et Fernand Léger. Cette cinéplastique n'est pas tant une nouvelle forme de cinéma, qu'un nouvel art plus proche des autres arts plastiques que du cinéma proprement dit. Ciné-dessin, ciné-peinture, ciné-sculpture, ciné-architecture tendent à rejoindre certains genres nouveaux du cinéma (dont les prototypes furent le *Guernica* de Resnais ou l'*Ivan* d'Eisenstein) au sein d'un nouvel art qui dégage les arts plastiques de leur immobilité figée, en leur intégrant deux nouvelles dimensions : le mouvement et le temps.

Trnka, en tout cas, se rattache bien plus au Bernin qu'au Guignol lyonnais. Qu'on ne l'appelle donc plus « marionnettiste », mais animateur ou mieux « Ciné-sculpteur ». — G. S.

ORFEU NEGRO

Il n'est pas aisé de parler d'*Orfeu Negro* dans le contexte de ce festival car, comme il n'est absolument pas question d'en faire ici la critique, on ne peut échapper à cette évidence : le film de Camus a été la providence de ceux qui ne pouvaient se faire à l'idée de voir attribuer la Palme d'Or aux *Quatre cents coups*. Raisonner ainsi c'est prendre involontairement mais obligatoirement une attitude désagréable à l'égard de Camus, attitude qui peut vite ici sembler déplaisante et partiale quand on sait ce que Truffaut représente par rapport aux Cahiers du Cinéma. Pourtant les faits sont là : quoi qu'on pense d'*Orfeu Negro*, les *Quatre cents coups* sont un film supérieur et il n'est pas difficile d'imaginer les raisons qui ont fait préférer l'un à l'autre. Ceci dit ce douzième Festival de

Cannes constitue à un tel point un succès pour une certaine conception du cinéma à l'élaboration et à la défense de laquelle ces Cahiers ont pris une part indéniable, que nous nous devons d'être, comme on dit, « sportif ». Que la courageuse et persévérante entreprise de Camus connaisse — serait-ce par surprise — cette glorieuse consécration pourquoi ne pas s'en réjouir pour cet ami probe et têtu, pour ce réalisateur désintéressé et authentique ? De toute façon Truffaut continuera à faire des films. Le fait qu'il nous paraît difficile de considérer *Orfeu Negro* comme exemplaire de la nouvelle tendance, le fait aussi que cette Palme d'Or peut prêter à confusion dans la mesure même où elle paraît justement assimiler le film à ladite tendance, ne peuvent en rien freiner le jeune cinéma dans son élan. Grosso modo *Les Cousins*, les *Quatre cents coups* et *Hiroshima, mon amour* marquent les pôles de ce cinéma nouveau. *Orfeu Negro* n'en n'est pas le quatrième pôle ; spectaculaire mais à la longue académique, ambitieux mais s'avérant finalement impuissant à réaliser l'osmose entre le spectacle et le mythe d'Orphée, ce film, en dépit de ses mérites, marque plus les limites d'un mode d'expression connu que les promesses d'une orientation nouvelle. Il est réussi par rapport à un certain système ; nous l'eussions préféré raté par rapport à une autre forme d'authenticité et de conception. Le quatrième pôle en question ce n'est pas, pour l'instant, Camus mais Rouch ou Reichenbach. Et pourtant on ne peut confondre Camus avec tous ces faiseurs de films que nous considérons comme des morts-vivants ; que la zone intermédiaire où se place *Orfeu Negro* nous paraisse — à tort ou à raison — sans virtualités intéressantes ne nous fait pas pour autant condamner la tentative. Et ce serait mentir que de dire que nous n'étions pas contents en voyant l'ami Camus, rougissant, monter sur le podium recevoir la palme, la poignée de main de Malraux et le baiser de Michèle Morgan. — J. D. V.

AU MILIEU DE LA NUIT

Rien de ce que fait Paddy Chayefsky ne laisse indifférent mais pourquoi diable ne met-il pas lui-même en scène ses propres histoires ? En l'occurrence il est manifeste que Delbert Mann n'est pas à la hauteur du propos. Le propos initial de la pièce de théâtre de Chayefsky a d'ailleurs été passablement amputé. A l'origine le problème qui se posait au couple n'était pas uniquement que Betty eût vingt-quatre ans et Jerry cinquante-six, il y avait aussi que lui était juif et que la famille de la jeune fille, comme celle de l'homme, essayaient d'empêcher ce mariage pour des raisons raciales. De cela plus de trace à l'écran, sinon que l'on sent bien que quelque chose manque pour que prenne la sauce ; au point même qu'on a l'impression d'une scène coupée, quand à un moment on voit les héros parler d'une dispute de la veille à laquelle nous n'avons pas assisté, mais qui est évoquée comme si elle était dans le film. Quoi qu'il en soit, la finesse et l'authenticité de l'intrigue aussi bien que la vérité dans la description du contexte sociologique méritaient une meilleure mise en scène que celle assez plate et sans guère d'invention de Delbert Mann. La direction d'acteurs laisse également à désirer. Kim Novak est presque continuement bonne en raison de sa parfaite adéquation physique et mentale au rôle, mais il ne fallait pas laisser Frederic March en liberté à ce point : la bride sur le cou il cabotine à faire peur et ses perpétuels tremblements de la mâchoire sont du pire effet mélodramatique. Tout cela est dommage, car les dialogues sont excellents et, par ailleurs, la « fin heureuse » représente une audace réelle et même possède quelques vertus de provocation, *dans la mesure* où elle va contre la sagesse et la raison au profit de l'amour sans calcul. — J. D. V.

ANNA

Zoltan Fabri a vu un nombre incalculable de fois *Citizen Kane* et en a gardé le goût du découpage fragmenté, des angles chocs, du montage style *March of Time*. Il possède en outre, comme tous ses confrères hongrois, un art inné du récit. Plus une teinture marxiste qui confère à cette œuvre insolite, mais par trop rigide, son caractère dénonciateur. Deux ans plus tôt, sur des données assez similaires, Imre Feher avait tourné le charmant et désuet *Amour du dimanche*. Fabri au contraire veut faire laid, provoquer le spectateur passif, et avouons qu'il y a réussi à en juger par les réactions de tel et tel critique festivalier, s'imaginant déjà que sa petite bonne va venir la nuit lui planter un couteau entre les omoplates.

Que préférer ? Les demi-teintes ophulsiennes du Feher, ou les coups de massue de Fabri ? Pour ma part j'accorde le mérite au metteur en scène du *Petit Carrousel de fête* d'avoir échoué à un certain niveau d'ambition, de nous donner la nostalgie d'un cinéma brechtien, le premier Brecht, renié d'ailleurs par le metteur en scène de Berlin-Est. Comme dans *Professeur Hannibal* (1956), inédit en France, Fabri s'attache une fois de plus à montrer l'individu emporté dans le maelstrom social, victime innocente de contradictions qui dépassent son entendement. Où situer le « choix » du metteur en scène ? Probablement dans ce personnage « humaniste et chrétien », qui commente laconiquement à la fin du film la



Jiri Vala et Jana Brejchova dans *Le Désir* de Vojtech Jasny.

tragique destinée d'Anna, la petite bonne, meurtrière de ses odieux patrons. Elle n'est pas coupable, nous explique-t-il : sa profession de bonne foi n'en garde pas moins tout le vague lunaire des intentions jamais réalisées, des incertitudes rarement débrouillées. Zoltan Fabri, brillant, mais superficiel, ne s'engage pas à fond. — L. Ms.

LE DESIR

Poème des travaux et des jours de l'homme, *Le désir* nous décrit au travers de quatre histoires différentes échelonnées sur les quatre saisons de l'année, les quatre âges de la vie : enfance adolescence, maturité, vieillesse. Le metteur en scène, Vojtech Jasny, fils de la campagne, feuillette pour nous des souvenirs clairement personnels dans une optique très « Veillée des Chaumières », en dépouillant ces derniers termes de toute nuance péjorative. On naît, on aime, on rêve, on vit, on meurt. Le cycle recommence. A un tel niveau d'ambition, il faut être Eisenstein ou Renoir pour réussir la synthèse désirée. Jasny n'a pas ces capacités, mais une ferveur, non dégagée du traditionnel formalisme des cinéastes de l'Est, qui nous fait presque croire à la vérité des fictions simplistes décrites sur l'écran.

Le Désir ne peut être isolé du contexte tchèque, participe de l'extraordinaire sens de la nature qui de *Reka* aux *Enfants Perdus* à contribué à établir le premier cinéma naturaliste avec les Russes, de notre temps. Les géographies faciales sont également décrites avec amour, le geste humain observé avec une minutie passionnée, le plan toujours composé avec rigueur. On regrette que ce lyrisme n'arrive pas à se libérer du carcan de la jolie image, des beaux paysages, des gentils humains. Seules la ravissante Jana Brejchova (« la » jeune fille) et l'ingrate Vera Tichankova (« la » femme sur le retour) imposent leurs personnages, sans réserve de notre part : la première ruisselante de sensualité slave, au meilleur sens, la seconde accrochée aux derniers feux de l'amour et à mille ans de préjugés paysans. — L. Ms.

LA MAISON NATALE

Koulidjanov, victorieux à Bruxelles l'année dernière, n'a pas fait recette à Cannes. Son film est pourtant un des cinq ou six meilleurs

présentés, mais les histoires de kolkhoze ont toujours horripilé les spectateurs occidentaux. Le scénario de *La Maison natale* est pourtant un modèle d'intelligence et de précision. Rien dans le destin de cette petite jeune fille de Moscou, assez snob, retrouvant sa vraie mère simple paysanne dans un kolkhoze et à qui ce passé soudain ressurgi fait d'abord horreur, rien n'est gratuit, ni artificiel, ni même facile. Car ce n'est pas l'amour que l'héroïne découvrira au bout de son itinéraire, c'est l'amour qui lui découvrira sa maison natale, en lui refusant l'homme qu'elle aime. Koulidjanov est un excellent jeune metteur en scène de trente-six ans, usant d'une technique souple et très moderne qui fit l'admiration de Chabrol, subtil directeur d'acteur et, qui plus est, ayant le sens du lyrisme. Et c'est cela qui est beau dans son film : un lyrisme des paysages, des visages et finalement des sentiments qui baigne toute une histoire dont l'argument, malgré son habileté, n'est pas l'élément le plus fort. N'y aurait-il que ces deux promenades de jeunes filles dans la campagne, closes toutes deux sur cette pente dévalée à toute vitesse vers le large anneau du fleuve, que *La Maison natale* serait un beau film, mais justement ces deux dévalements sont la clef de l'œuvre. Tout y conduit. La réussite est donc manifeste. — J. D. V.

TRAIN SANS HORAIRE

Au lendemain de l'instauration du pouvoir socialiste en Yougoslavie, de vastes migrations Sud-Nord vers les riches plaines de la Baranja et du Banat allaient bouleverser le sort de milliers de paysans, attachés à leurs traditions, leur lambeau de rocaille, leur misère. De longs convois de trains de marchandises emmenèrent en bloc des familles entières, jeunes et vieux, à travers villes et villages. Veljko Bulajic, auteur-réalisateur du film, nous offre sur ce thème qui lui tenait à cœur une œuvre d'amour et d'enthousiasme, un peu lâche, au scénario trop méandreux, mais rachetée par l'utilisation du paysage, constamment présent derrière ces wagons ouverts sur la nature, et la jeunesse de l'interprétation. Plus qu'à De Santis, que certains citent pour accabler le film, nous pensons au maître de ce même De Santis, King Vidor, dont Veljko Bulajic est nettement plus proche, par son socialisme utopique, son lyrisme sans arrière-pensée.

Le film prend forme, hormis l'utilisation de l'espace (photographié en scope), par le chevauchement des intrigues amoureuses de deux jeunes gens et deux jeunes filles. Un James Dean yougoslave échoue dans ses amours, et finalement s'en ira à la ville, où « l'on gagne mieux sa vie », tandis que son camarade réussira in extremis à arracher sa Dulcinée de dix-huit printemps aux griffes d'un père confit dans le passé. Reflet très mineur des grands poèmes lyriques de Ford et Dovjenko, *Train sans horaire* a pour lui sa gentillesse, son évidente sincérité, sa jeunesse. Le cinéma américain, abondamment présent sur les écrans yougoslaves, inspire ces images au pochoir. Et Robert Mulligan ne renierait pas toute la séquence de la réconciliation des amoureux dans le parc de Zagreb, avec la jeune fille obligée de tenir son mouchoir sur son œil poché par le méchant papa. — L. Ms.

LE GENIE DU MAL

1924. Deux étudiants, fils de millionnaires, intoxiqués par le whisky de contrebande et Nietzsche, assassinent un lycéen pour satisfaire leur goût des sensations fortes. Telle est l'histoire que nous conte *Compulsion (Le Génie du mal)*, ou plutôt qu'il ne nous conte pas puisqu'en sont absents tous les éléments qui donneraient de l'intérêt à la chose : les rapports de maître à esclave entre les deux jeunes gens ne sont guère justifiés (à peine y a-t-il une vague allusion au fait qu'ils sont homosexuels), *nous n'assistons pas au crime* et ne saurons jamais lequel des deux en est l'auteur, on ne nous montre pas, non plus, la scène où l'enquêteur réussit à faire passer la forte tête de ce couple aux aveux, bref, on ne trouve dans *Compulsion* rien de ce qui faisait le poids de *Rope* où le père Hitch, savamment, traitait d'un sujet semblable. Un blâme pour le scénariste Richard Murphy dont, par ailleurs, les dialogues sont exécrables. Quant à Richard Fleischer, s'il ne nous a jamais comblés, il nous a parfois ravis ; somnolent sous la férule de Walt Disney pour lequel il tourna *20.000 lieues sous les mers*, il semble, en compagnie de Zanuck, dormir à poings fermés et perdre tous ses moyens : ses acteurs jouent on ne peut plus mal (Diane Varsi m'a fait beaucoup de peine), son découpage est d'une maladresse folle, particulièrement dans la scène du procès, où, parce qu'il multiplie les plans généraux sur la salle du tribunal, les plans de coupe sur les accusés, le juge, le public, etc., le numéro d'Orson Welles, avocat bedonnant, passe complètement inaperçu. — Ch. B.

MADEMOISELLE AVRIL

Goran Gentele, metteur en scène d'opéra, auteur complet de cette comédie au pastel, sait écrire une intrigue, du moins nouer habilement un imbroglio dans la tradition de Labiche voire de Musset, pour ensuite se vautrer dans ses quelques trouvailles de scénariste avec la paresse et la complaisance d'un confectionneur de *kitsch* U.F.A. Nous ne som-



Laurence Harvey et Simone Signoret dans *Les Chemins de la haute ville* de Jack Clayton.

mes pas si éloignés de cette comédie autrichienne *Eva*, où Romy Schneider se métamorphosait en Sagan (Françoise) des faubourgs viennois, sous la bannière précisément de cette même U.F.A. de retour sur le marché mondial après la débâcle de 1945.

Nous sourions à l'occasion parce que les Suédois ne sont pas aussi vulgaires que leurs rivaux d'Europe centrale, parce qu'un soupçon du printemps nordique illumine l'écran, que Jarl Kulle, le magnifique interprète de Tchekhov, de *Sourires d'une nuit d'été*, sait prendre les choses de haut, nous asséner son souverain mépris. Comme dans *Eva*, mais ici Gunnar Björnstrand succède à Romy Schneider, le héros mène une double vie, l'une conventionnelle et digne, l'autre libre et dissolue, toujours aux yeux d'une certaine morale bourgeoise. Directeur de banque le matin il se transforme l'après-midi en chanteur d'opéra, et par la même occasion tombe amoureux d'une jeune choriste, éprise du bellâtre vocalisant interprété par Kulle. Un commencement de subtilité dans l'enchevêtrement de l'intrigue, une description visiblement puisée à la source des *cabotins* du *bel canto*, ne suffisent pas à relever un sauce trop fade. — L. Ms.

ETOILES

Un Festival ne serait pas un Festival si l'on n'y découvrait le petit chef-d'œuvre patagon ou népalais. Cette année, c'est *Sterne (Etoiles)*, co-production bulgaro-allemande, qui a bénéficié de cette tradition. Il n'y a pourtant pas de quoi fouetter un chat. Qu'un Allemand se fasse le complice de résistants bulgares, parce qu'il est tombé amoureux d'une juive, je veux bien, *mais que*, pour exprimer son désarroi, lorsqu'on embarque sa douce amie vers Auschwitz, Konrad Wolf pose son 18,5 sur le trottoir et, dans le plan suivant, le perche au sommet d'un clocher, voilà qui n'est pas très sérieux. Le plan fixe a parfois des vertus soporifiques, mais je crois qu'un mouvement d'appareil raté est encore pire : or, *Etoiles* est entièrement fait à la grue par quelqu'un qui, manifestement, ne sait pas s'en servir intelligemment. — Ch. B.

LES CHEMINS DE LA HAUTE VILLE

Joe le provincial vient à la ville, résolu à bien vite escalader les degrés de l'échelle sociale. Pour ce faire, il jette son dévolu sur



Anna Magnani et Giulietta Masina dans *L'Enfer dans la ville* de Renato Castellani.

la fille d'un riche industriel, l'engrosse, mais en même temps prend pour maîtresse une Française, Alice, lassée par la tiédeur de son époux. Joe convolera avec l'héritière, mais n'oubliera jamais Alice qui, désespérée, s'est enivrée et a trouvé la mort dans un accident d'auto. Le thème, on le voit, est proche de celui de *A Place In The Sun*, bien que moins logique et, donc, plus difficile à traiter. Or, il s'en faut que Jack Clayton, dont *Room At The Top (Les Chemins de la haute ville)*, est le premier long métrage, ait le talent de George Stevens : le premier plan pourrait, à la rigueur, être signé Hitchcock — manière anglaise — le second, certes, pas, le troisième encore moins : l'ensemble est d'une sécheresse et d'une vacuité tristes à voir. Le crâne chauve et oblong de Jack Clayton n'explique que trop bien pourquoi l'on désigne outre-Manche les intellectuels par le terme de « egg-head », car intellectuel Clayton l'est, dans le plus mauvais sens du mot : il « pense caméra », déplace son appareil non pas en fonction des mouvements des personnages, mais oblige ses interprètes à se plier aux déplacements prévus pour la caméra. — Ch. B.

L'ENFER DANS LA VILLE

« *Je n'ai pas pu faire ce que j'aurais voulu* », disait à peu près Renato Castellani parlant de son dernier film. *Primavera* ou *Deux sous d'espoir*, ces récits picaresques lui avaient été dictés par les gens de la rue. Ici des impératifs strictement commerciaux ont enfermé derrière les barreaux l'agneau Masina et le grand fauve Magnani. A-t-elle dévoré aussi son dompteur ? Non. Elle l'a asservi, comme l'éléphant d'*India* son cornac. La tragédienne, depuis Rossellini, n'a jamais été plus belle et plus extraordinaire que dans ces airs de « bel canto ». Elle a été parfaitement dirigée, soignée, entraînée, la super-championne qui nous déçut tant avec la *Rose tatouée* (par exemple).

Mis à part ce grand numéro, le scénario est de style « Confidences », et la prison, fidèle à l'indication du générique, n'a aucun rapport avec aucune prison existant en Italie ou ailleurs. Ne tirons pourtant pas trop sur le pianiste. Il est vrai qu'il n'a pas pu faire ce qu'il a voulu. Le commerce a eu la peau de l'école italienne. La tête du lion empaillé sert d'enseigne, mais ne rugit et ne mord plus. — G. S.

Ce compte rendu du Festival de Cannes a été rédigé par Charles Bitsch, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, René Guyonnet, Louis Marcorelles et Georges Sadoul.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS ↓ / LES DIX →	Henri Agel	Charles Bitsch	Philippe Demonsablon	Jacques Demy	Jean-Luc Godard	Fereydoun Hoveyda	André Martin	Luc Moullet	Jacques Rivette	Eric Rohmer
Les Fraises sauvages (I. Bergman)	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★
Goha (J. Baratier)	★	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★★	●	★★★	★★
Trois bébés sur les bras (F. Tashlin)	★★	★★★	★★		★★	★★		★★	★★	★★
Les Tripes au soleil (C. Bernard-Aubert)	★★	★★	★★	★★	★★	★★		★	★★	★★
Tarawa, tête de pont (P. Wendkos)		★★			★★	●		★★	★★	
Les Dragueurs (J.-P. Mocky)	★	★	★★	★	★	★	★		★	★
Je veux vivre (R. Wise)	★		★		★	●		●	★★	★
Ma tante (M. DaCosta)	●	●				★		★	★★	
Un témoin dans la ville (E. Molinaro)	★★			★	●			●	●	★
Marie-Octobre (J. Duvivier)	●		●		●	★	★	●	●	
Des femmes disparaissent (E. Molinaro)				●	●	●	★	●	●	
Les Noces vénitiennes (A. Cavalcanti)	★				●	●		●	●	
Le Fier rebelle (M. Curtiz)		●	●		●			●	●	
L'Orchidée noire (Martin Ritt)		●	●		●	●		●	●	

LES FILMS



Les Tripes au soleil de Claude Bernard-Aubert.

La boxe à poings nus

LES TRIPES AU SOLEIL, film français de CLAUDE BERNARD-AUBERT. *Scénario :* Claude Bernard-Aubert ; dialogues de Claude Accursi. *Images* : Jean Isnard, *Musique :* André Hodeir. *Interprétation :* Grégoire Aslan, Doudou Babet, Toto Bissainthe, Roger Blin, Anne Carrère, Lucien Raimbourg, Guy Tréjan, Milly Vitale, Nicole Dieudonné. *Production* : Lodicé-Zodiaque Productions. *Distribution :* Disci-Film.

Je ne crois pas à l'existence d'une « nouvelle école ». Je vois bien qu'une dizaine de films se sont faits, se font, ou vont se faire, plus ou moins en dehors des normes. Mais je suis sûr qu'aucun des auteurs de ces films n'a choisi délibérément de produire de cette manière, et je suis encore plus sûr que tous souhaitent de toutes leurs forces que leurs films soient des films comme les autres. Parmi ces films, certains sont bons, d'autres seront moins bons ou médiocres. Personne n'a jamais prétendu qu'il suffisait de faire un film avec peu de moyens pour qu'il soit bon. Il va de soi que l'inverse est aussi vrai. Je ne vois aucune trace d'esthétique, de préoccupation intellectuelle ou morale commune. Donc pas d'école.

Mais ces jeunes ou moins jeunes réalisateurs ont à mon sens en commun une attitude : ils ont à la fois le respect de ce qu'ils font et un respect du public. Ils se considèrent, je crois, comme des auteurs, ayant avec leurs films les mêmes rapports qu'un écrivain, par exemple, avec son livre, et non ceux d'un fabricant avec l'objet

qu'il fabrique. Et d'autre part, ils n'ont pas ce vieux préjugé des gens de cinéma, qui s'imaginent que le public est inférieur à ce qu'on lui montre ; tout au contraire, ils pensent, nous pensons, que le spectateur peut tout comprendre, et au-delà de ce qu'on lui dit, dès l'instant qu'on parle franchement et sincèrement. Donc, toujours pas d'école.

Il existe donc aujourd'hui en France un cinéma d'expression personnelle. Ce n'est pas un cinéma kantien, un cinéma en soi qui serait bon par définition. Il va de soi que chaque film vaut ce que valent les personnes.

Hiroshima mon amour est un film comme on en voit peu dans une vie. Je le crois, sans doute, le plus beau que j'aie jamais vu. Je n'aime pas à employer le mot génie. Ici, il s'impose. Alain Resnais et Marguerite Duras, en avance de dix ans sur le cinéma tel qu'on le fait, tel qu'on le voit aujourd'hui, y parlent en toute liberté, sans référence aux tics du récit dramatique, de la composition ou de la forme. *Les Quatre cents coups* est un des films les plus nobles et les plus sincères que je connaisse. Truffaut y montre à l'évidence qui il est.

On pourrait croire, peut-être un peu vite, qu'il s'agit d'un truisme. Beaucoup de mauvais films trahissent les âmes boueuses des gens qui les ont fait. Disons que c'était le négatif de la chose.

*

Claude Bernard-Aubert a vingt-sept ans, une agressivité qui touche à la provocation, un virulent goût de l'humour. Je l'aime bien, et j'aime bien ce qu'il fait. J'apprécie son courage, et sa façon de se mesurer aux impératifs commerciaux ou sociaux. *Patrouille de choc* était un film violent et amer. Aussi, une source de démélés sans fin avec les diverses censures. Claude Bernard-Aubert a vraisemblablement besoin de ces difficultés comme d'un tonique. *Les Tripes au soleil,* son second film a suscité au moins autant de hurlements officiels ou officieux. Le film est le résultat d'une longue bataille. Bernard-Aubert, Claude Accursi, son scénariste, et toute l'équipe ont finalement été obligés de devenir coproducteurs du film, pour qu'enfin contre toutes sortes de réticences ou de pressions contraires il se fasse. Les différents obstacles, en chaîne, qui s'opposaient à la réalisation du film ont exalté la volonté de l'équipe beaucoup plus qu'ils ne l'ont découragée. Le film, terminé, arbore comme des médailles sur le poitrail d'un général, une glorieuse collection d'interdictions. Mais il existe. Ce qui, à coup sûr, ne plaît pas à tout le monde.

Il va de soi qu'un jugement sain ne doit pas se laisser infléchir par ces circonstances souvent pittoresques. Encore ne suis-je juge ni de profession, ni de goût. Je n'ai aucune idée générale sur la critique, dût-elle être objective, subjective, impressionniste, et la suite. Je ne crois déjà pas aux catégories aristotéliciennes. Partant d'une toute petite vérité, limitée et certaine, je peux seulement dire que j'ai envie de parler des *Tripes au soleil,* pour la seule raison que c'est un film que j'ai envie de défendre.

Le mot « intellectuel » est une des plus fortes injures du vocabulaire traditionnel des gens de cinéma. Je ne veux pas chercher ici quels obscurs complexes d'infériorité, quelles ténébreuses envies, quels regrets cachés, manifeste cette habitude. C'est un fait. Et une forte plaisanterie. L'idée qu'il y a des intellectuels dans le cinéma contient en elle-même une sérieuse dose de comique. Je ne sais pas quel journal — mais pas un humoristique en tout cas — a traité d'intellectuelle la démarche du film de Bernard-Aubert.

Or, la première chose qui frappe est, à l'inverse, une rudesse et une brutalité salutaire. On peut dire, bien sûr, sans nuances. Je ne vois pas ce que les nuances viendraient faire dans ce sujet, qui est un coup de poing. Une petite ville en proie à un conflit racial de bonne taille. Une mise en doute de la supériorité des Blancs, sans verser, par un manichéisme retourné, dans l'apologie naïve des Noirs. Une conclusion probablement trop optimiste qui débouche sur un monde impossiblement réconcilié. Rien n'est évité de ce qui gêne, dérange, ou trouble les bonnes consciences. Nous ne sommes pas dans l'univers de la litote. Mais, si j'ai le goût de la litote, rien pour autant ne me permet de l'ériger en maxime universelle.

Je ne crois pas aux règles générales, valables dans tous les cas. Bien sûr, les règles de la fugue et du contrepoint, de l'alexandrin et de l'ode décasyllabique, le sonnet qui vaut mieux qu'une longue épopée. Le cinéma en est-il là ? d'ailleurs qui décidera à coup sûr où il en est ?

Je ne voudrais pas me leurrer. Je n'ai pas besoin de chercher très loin la source du plaisir que je prends à voir *Les Tripes au soleil :* ce film m'amuse. Je ris, et autant qu'en écoutant Bernard-Aubert raconter son film. A un film sans hypocrisie, fait comme un combat de boxe, mais sans gants protecteurs, et dans la grande tradition du marquis de Queensbury, doit correspondre une posture sans hypocrisie de la part de qui le voit, sans idées pré-établies. Les méchants sont rossés, et beaucoup plus que les bons qui écopent aussi de solides coups de bâton. Guignol assomme le gendarme ; je ne sais pas si le guignol est, ou non, de l'art breveté ; mais je sais d'abord que je n'aime pas les gendarmes.

Je ne sais pas, et je n'ai aucune qualité pour décider si *Les Tripes au soleil,* c'est de l'art, ou non. Je ne pense pas qu'Aubert ait envie qu'on le juge sur ce terrain. La loi du film est l'efficacité, la science de porter les coups à l'endroit où l'adversaire va le plus souffrir. L'adversaire, ici, c'est l'incroyable ignominie du monde. C'est un poids lourd, qui encaisse bien. Bernard-Aubert ne lui inflige pas le k.o. qui le mettra définitivement hors jeu. Aussi bien personne n'a-t-il encore, à ma connaissance, déposé la définitive pincée de sel sur la queue de l'absolu.

Bernard-Aubert et Accursi ont fait un film qui leur ressemble, qui est exactement à l'image de ce qu'ils pensent et de ce qu'ils disent des questions raciales. A partir de là, le film a été conçu pour marteler le spectateur, sous une avalanche de chocs. A mon sens c'est précisément sur le point de savoir si ces chocs sont bien assénés que doit s'exercer le jugement. Toute autre façon d'aborder le film comporte des contradictions internes, et revient en gros, pour ce que j'ai déjà lu au sujet du film, à reprocher à Aubert et Accursi d'avoir fait un film d'Aubert et Accursi.

A cette efficacité du sujet, correspond une symétrique efficacité de forme. L'image est aussi brutale que l'intention. Nous ne sommes pas dans l'antique univers du cinéma à effet. Il s'agit d'autre chose, relativement difficile à analyser. Ni le cadrage ni le montage ne cherchent un effet, mais bien plutôt un choc. Je suis très frappé de cette sauvagerie systématique, sans complaisance et sans baisse en tension. Je ne cherche pas à démontrer que tous les films devraient être faits de cette façon — mais ce sujet précis, à coup sûr.

La production des *Tripes au soleil* était une rude aventure. On sent, on voit que l'équipe d'acteurs et de techniciens est entrée totalement dans le propos. Je ne crois pas que le film ait du charme. Je suis presque sûr qu'il ne souhaitait pas en avoir. Rude, grossier, épais, tel qu'il est, le film est tout entier tourné vers la force, la puissance de choc. Comme si Aubert et Accursi avaient violemment envie de cracher au visage d'un certain nombre de personnages ignobles. Une telle violence de volonté entraîne l'adhésion, dès qu'on est d'accord sur les personnages en question. Je trouve bien qu'ils aient fait ce film, de cette façon. En fait, commis cet acte.

Pierre KAST.



NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Français moyen

LES DRAGUEURS, *film français de* JEAN-PIERRE MOCKY. *Scénario :* Jean-Charles Pichon et Louis Sapin d'après un sujet de Jean-Pierre Mocky. *Images :* Edmond Séchan. *Musique :* Maurice Jarre. *Décors :* Max Douy. *Interprétation :* Jacques Charrier, Charles Aznavour, Dany Robin, Dany Carrel, Nicole Berger, Estella Blain, Belinda Lee, Véronique Nordey, Margit Saad, Inge Schoener. *Production :* Joseph Lisbona, Lisbon Films — Productions de la Cyme — Rivers, 1959. *Distribution :* Les Films Fernand Rivers.

A quoi employez-vous vos loisirs, particulièrement le samedi soir, lorsque les bureaux, les facultés, les ateliers fermés remettent en circulation un flot de filles et de garçons désœuvrés? Si vous cherchez l'aventure, messieurs, sachez que votre occupation porte un nom précis : vous draguez. Mais prenez-y garde : n'est pas dragueur qui veut. Ayez de l'initiative et de la décision, pratiquez le coup de la sincérité s'il le faut, allez de l'avant, car

tout est bon à prendre. Et laissez aux rêveurs leur exigence, aux fonctionnaires leurs scrupules; si vous faites tant d'embarras, il n'y a pas d'avenir pour vous dans le dragage; mieux vaut chercher ailleurs votre chemin.

Ainsi le dragueur est un personnage rustique, pittoresque, mais sans nuance : bon tout au plus à faire valoir, par contraste, ce qui lui manque. Jean-Pierre Mocky l'a sans doute compris, qui a axé son film sur les pérégrinations de deux dragueurs malchanceux : l'un par trop de réflexion, l'autre par trop de sentiment. Et c'est pourquoi cette chronique du temps perdu, des velléités avortées, se développe de façon quelque peu linéaire : l'on voit bien, au mal qu'il s'est donné à semer puis rattraper les Suédoises, que notre scénariste n'a pas su nouer par la mise en scène les fils de l'intrigue, comme l'eût fait Renoir.

Mais un peu de maladresse vaut mieux que trop d'ingéniosité chez un jeune auteur : plus roué, son film serait moins attachant, et nous préférons y trouver la marque d'un tempérament généreux. Si l'on pense parfois aux *Vitelloni*, c'est pour ce qu'il s'y trouvait de bon, la grimace en moins, la complaisance en moins. Sans doute y a-t-il bien de la convention dans la collégienne du Lido. Mais dans l'ensemble ces tableaux de la physiologie parisienne sont bien venus, dans les limites que leur auteur s'est tracées et qui ne sont pas si courantes. Les effets y sont parfois gros, ils ne sont jamais bas; mélodramatiques parfois, mais avec une naïveté qui préserve la poésie. Même s'il faut voir l'influence de Franju dans le sens de l'approfondissement brusque, de l'éclatement, qui se fait jour dans ce film, trouvons de bon augure qu'un nouveau venu à la mise en scène sache se choisir ses maîtres. Les deux apparitions d'Anouk Aimée, l'extrême lassitude d'Estella Blain, la honte mal déguisée de Dany Robin, voilà ce que vous chercheriez en vain dans *Les Tricheurs*. — P. D.

Franc-parler

DES FEMMES DISPARAISSENT, film français d'EDOUARD MOLINARO. *Scénario :* G. Morris-Dumoulin; dialogues d'Albert Simonin. *Images :* Robert Juillard. *Interprétation :* Robert Hossein, Philippe Clay, Magali Noël, Estella Blain, Jacques Dacqmine, Pierre Collet, François Darbon, Jane Marken. *Production :* Roitfeld, 1958. *Distribution :* Sirius.

UN TEMOIN DANS LA VILLE, film français d'EDOUARD MOLINARO. *Scénario :* Gérard Oury, Boileau et Narcejac, Alain Poiré; dialogues de Georges-André Tabet. *Images :* Henri Decae. *Interprétation :* Lino Ventura, Jacques Berthier, Sandra Milo, Franco Fabrizzi, Dora Doll, Jacques Jouanneau, Robert Dalban, Ginette Pigeon, Françoise Brion. *Production :* S.N.E.G.-F.L.F.-Paris Union Film-Tempo-Zebra. *Distribution :* Gaumont.

Si vous ajoutez toutes les caractéristiques superficielles du vieux cinéma français de qualité, cher à Devaivre, Decoin et Duvivier, à celles du new-look 1958, vous obtiendrez Molinaro. Ce qui est si gênant chez lui, ce n'est pas tant le recours à un style de cadrages, à un découpage horriblement faciles, *expressifs* et inefficaces — Molinaro est un pauvre technicien, un vieux routier sans métier — que le perpétuel double jeu. Molinaro veut nous faire croire à la fois à une incorruptible spécificité de la mise en scène, et à une terrible contrainte commerciale qui excuse son échec.

Des femmes disparaissent est détestable, sadique, laid et bête, avec son humour grinçant. Très net progrès avec *Un témoin dans la ville*, qui n'est que nul. Le film étant une suite de filatures à travers Paris, ne pouvait exister que dans la mesure où Paris existait vraiment. Or, de toute évidence, Paris n'appartient pas à Molinaro. Le documentaire, le suspense, les séquences intimistes, le fantastique, tout y est, mais à la puissance —*n*. Espérons que les futurs enfants d'Edouard ne nous obligeront plus à jouer les Richard III. — L.M.

Frank and Jerry

ROCK-A-BYE BABY (TROIS BEBES SUR LES BRAS), film américain en Vistavision et en Technicolor de FRANK TASHLIN. *Scénario :* Frank Tashlin d'après un sujet de Preston Sturges. *Images :* Haskell Boggs. *Interprétation :* Jerry Lewis, Connie Stevens, Marilyn Maxwell, Reginald Gardiner, Salvatore Baccaloni, Hans Conreid, Jack Benny. *Production :* Jerry Lewis, York Productions. *Distribution :* Paramount.

Non, ce n'est pas le meilleur Tashlin. Peut-être un peu par la faute de la Paramount, sûrement par celle de Jerry Lewis, acteur et producteur. Le désir de se mettre en valeur à tout prix conduit trop souvent les super-vedettes hollywoodiennes à lâcher la proie pour l'ombre, c'est-à-dire le scénario pour le sketch à effets. Ne cherchons pas ailleurs que dans une méconnaissance radicale de leur « emploi » véritable l'échec des films d'acteurs, qu'il s'agisse de ceux de John Wayne, Yul Brynner, Rita Rayworth ou Jerry Lewis. On voit bien ce que ce dernier a demandé à Tashlin. Moins de loufoquerie et plus de sentiment. Un rôle humain, et on sait ce que le mot « humain » signifie dans la bouche d'une star. Le résultat, c'est un certain nombre de passages à vide, correspondant aux numéros chantants du bon Jerry, et un affadissement évident des situations et des caractères. Fort heureusement, les dégâts sont moins graves qu'on ne pourrait le craindre. La drôlerie de Tashlin se manifeste par éclairs, mais ces

éclairs sont admirables. Les gags, si nombreux dans le premier quart d'heure, sont savamment distillés et remarquablement efficaces, même quand ils donnent l'apparence d'être téléphonés. Qu'aurait-ce été, si Tashlin avait eu les mains libres dans le choix et la conduite du scénario ? Il arrive malgré tout à caser de çà de là quelques idées et facéties qui lui sont chères sur la publicité, le progrès technique et le cinéma (cf. la délicieuse séquence du tournage de « La Vierge blanche du Nil »). Tashlin se délivre par le rire des cauchemars que sont la publicité, les films bibliques de Cecil, les impresarii abusifs et flemmards, etc. Il doit beaucoup à ces inconvénients de la vie moderne et s'acquitte de sa dette à intérêts composés.

Quant au scénario, rappelons que Tashlin a repris le thème principal d'un film ancien de Preston Sturges, *Miracle au village,* où l'on voyait un dadais devenir nourrice sèche de la descendance d'une mère particulièrement prolifique. Mais c'est par ses à-côtés que ce film nous distrait. Jerry Lewis a tout loisir d'y multiplier ses mimiques habituelles, mais il semble que le sirupeux Dean Martin (je parle du chanteur, non de l'acteur) ait déteint sur Jerry. Ce souci d'être Dean sans cesser d'être Jerry nous fait trop penser à ce que Frank aurait pu faire, si Jerry s'était un peu oublié. — J. D.

Franc-tireur

TARAWA BEACHHEAD (TARAWA, TETE DE PONT), film américain de PAUL WENDKOS. *Scénario :* Richard Alan Simmons. *Images :* Henry Freulich. *Musique :* George Duning. *Interprétation :* Kerwin Mathews, Julie Adams, Ray Danton, Karen Sharpe, Onslow Stevens. *Production :* Charles H. Schneer, Morningside Prods, 1958. *Distribution :* Columbia.

De Paul Wendkos, on a déjà vu et assez aimé *Le Cambrioleur,* film un peu trop esthète pour être à la hauteur du modèle original, à savoir un roman de David Goodis, homme qui a le talent facile, et que Truffaut range sur sa table de nuit à côté de *Dashiell Hammett,* preuve en est qu'il va tourner de lui, histoire de faire les huit cents coups, *Tirez sur le pianiste.* Paul Wendkos, donc. est un cinéaste à ne pas perdre de vue puisque, de son côté, il ne perd jamais de vue le cinéma. Et c'est ainsi qu'ici, sur la plage de Tarawa, lors du plus sanglant débarquement de tout le Pacifique, avec un scénario archi-rebattu, il réussit à ficeler en quatrième vitesse un petit film qui plaît singulièrement à l'œil car les scènes d'action sont vertement menées, et qui plaît aussi à l'esprit car les scènes de parlote sont logées à la même enseigne, autrement dit, comme si le Brooks du *Sergent la terreur* était en train de filmer *Le Gaucher* de Penn, autrement dit encore, sous le signe d'un Walsh revu et corrigé par Mulligan. Citons en particulier le personnage de l'officier (où l'on retrouve avec plaisir le joueur de tennis d'*Une femme marquée* qui fait penser au Gilles de Drieu la Rochelle). Et citons en général les jolis travellings qui jaillissent entre deux plans fixes, comme un franc-tireur entre deux fourrés, pour aller poser une grenade dans l'ouverture cinémascopique d'un fortin japonais. — J.-L. G.

Ces notes ont été rédigées par PHILIPPE DEMONSABLON, JEAN DOMARCHI, JEAN-LUC GODARD et LUC MOULLET.

FILMS SORTIS A PARIS DU 15 AVRIL AU 11 MAI 1959

12 FILMS FRANÇAIS

Ça n'arrive qu'aux vivants, film de Tony Saytor, avec Raymond Pellegrin, Giselle Pascal, Magali Noël, Marc Valbel. — N'ayant pas lu le roman de Chase qui porte ce titre, il nous semble difficile de croire qu'il puisse être aussi dépourvu d'intérêt que cette pauvre adaptation : pauvre, hélas, dans tous les sens du mot.

Ce corps tant désiré, film de Luis Saslavsky, avec Daniel Gélin, Belinda Lee, Maurice Ronet, Dany Carrel, Antoine Balpétré, Jane Marken. — Comment pourrait-on résumer cet extravagant mélodrame, où le spectateur ne saurait pas même, à la sortie, indiquer avec certitude les degrés de parenté des divers personnages ? Ronet et Gélin s'y affrontent, comme prévu, pour le corps de Belinda Lee; chacun ses goûts. Quant à ceux de Saslavsky, ils sont plus précis qu'élevés ; mais la démence, malheureusement, s'essoufle vite.

Des femmes disparaissent. — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro, page 55.

Douze heures d'horloge, film de Geza Radvanyi, avec Lino Ventura, Eva Bartok, Hannes Messemer, Gert Froebe, Suzy Prim, Laurent Terzieff, Guy Tréjan, Ginette Pigeon. — Rien de plus ennuyeux que ces « suspenses » artificiels où les auteurs croient avoir fait suffisamment pour retenir l'intérêt quand ils ont fixé aux aventures de leurs héros un terme tout arbitraire. Mais comme rien d'intéressant n'arrive dans cet intervalle, les minutes sont longues, et tout loisir nous est laissé pour apprécier comme il convient la vulgarité des dialogues, la platitude de la mise en scène, la convention du jeu des acteurs.

Les Dragueurs. — Voir note de Philippe Demonsablon dans ce numéro, page 54.

Goha. — Voir critique d'André Martin dans notre prochain numéro.

L'increvable, film de Jean Boyer, avec Darry Cowl, Line Renaud, Francis Blanche, Roland Armontel, Michel Galabru, René Havard, Lucien Raimbourg. — Nos géniaux producteurs réussiront bien à faire de Darry Cowl le moins commercial des acteurs comiques ; le voici embarqué dans une laborieuse comédie, à l'anglaise, en ce sens que tous les rebondissements en sont prévisibles un quart d'heure à l'avance, — à la française, car tous nos poncifs du petit caboulot et de la manille coinchée sont présents au rendez-vous.

Marie-Octobre, film de Julien Duvivier, avec Danielle Darrieux, Bernard Blier, Lino Ventura, Paul Guers, Paul Meurisse, Serge Reggiani, Daniel Ivernel, Noël Roquevert. — Duvivier a voulu refaire à sa façon « Douze hommes en colère » ; mais 1) il ne s'agit plus de sauver un innocent, mais d'abattre un coupable; 2) l'échantillonnage humain ressort du pire boulevard; 3) les auteurs, obsédés par la gageure, ne tiennent l'heure et demie que par une série de procédés et de rebondissements parfaitement artificiels. Mise en scène à l'avenant.

Les Noces vénitiennes, film en Totalvision et en Eastmancolor d'Alberto Cavalcanti, avec Martine Carol, Vittorio de Sica, Philippe Nicaud, Marthe Mercadier, Jacques Sernas, Ave Ninchi, Martita Hunt. — Faire appel ensemble aux mânes d'Abel Hermant et aux vestiges de Martine Carol, quelle étrange idée, surtout quand il s'agit de produire une dispendieuse coproduction. Le calcul, faux dès le principe sur le plan commercial, se révèle à l'arrivée aussi désastreux sur celui de l'art cinématographique ; et tous ces faux touristes, faux princes, faux bijoux, ne sont en effet que toc et clinquant.

Pourquoi viens-tu si tard ?, film d'Henri Decoin, avec Michèle Morgan, Henri Vidal, Claude Dauphin, Francis Blanche. — Ou le cinéma des dinosaures. Les responsables de ce triste film, au titre adéquat, semblent ignorer vingt-cinq ans de cinéma et nous renvoient à la pire confection française des années 1930 : faubourgs de carton, misérabilisme de maquilleur, débats sentimentaux du Musée Grévin. Le tout, sans queue ni tête. Heureusement, la laideur se vend mal.

Les Tripes au soleil. — Voir critique de Pierre Kast dans ce numéro, page 52.

Un témoin dans la ville. — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro, page 55.

8 FILMS AMERICAINS

The black orchid (*L'orchidée noire*), film en Vistavision de Martin Ritt, avec Sophia Loren, Anthony Quinn, Ina Balin, Jimmie Baird. — Nous n'avons jamais été fanatiques de Martin Ritt ; mais nous n'aurions jamais attendu que celui-ci nous donne si vite une telle confirmation de notre doute. Ce fils de *Marty* à l'italienne pue l'usine et la fabrication : les sentiments sont de carton-pâte, la mise en scène une pure et simple mise en boîte.

Hellcats of the Navy (*Commando dans la mer du Japon*), film de Nathan Juran, avec Ronald Reagan, Nancy Arthur, Davis Franz. — La guerre du Pacifique, les sous-marins, les missions périlleuses : y a-t-il encore des amateurs ? L'abondance rend exigeants ; or, ici, la pauvreté des moyens ne peut pallier l'absence d'invention de leur mise en œuvre.

I want to live (*Je veux vivre*), film de Robert Wise, avec Susan Hayward, Simon Oakland, Virginia Vincent, Theodore Bikel. — Reconstitution, d'après les témoignages des journalistes, du procès et de l'exécution de Barbara Graham, il y a six ans. La première demi-heure (vie dissolue de B. G.) exaspère par ses conventions, la seconde (le procès) intéresse par son mécanisme, la dernière (le cérémonial de l'exécution) glace et terrifie par sa précision. On en sort vacillant, sans aucun goût pour discuter esthétique. Malheureusement, Susan Hayward demeure actrice jusqu'aux derniers sursauts.

The Journey (*Le voyage*), film en Technicolor d'Anatole Litvak, avec Deborah Kerr, Yul Brynner, Jason Robards Jr, Robert Morley, Anouk Aimée, Gérard Oury, Marie Daems. — Le goût délicat de Litvak choisit pour cadre d'un archaïque mélodrame, où s'affrontent dans une âme aristocratique appels physiques et préjugés de classe, les derniers jours de la révolution hongroise. Le goût exquis du même Anatole préside à la reconstitution en studio d'un village frontalier, qui ne nous rajeunit guère. Le goût subtil dudit A. L. dirige les ébats d'un bataillon international de monstres plus ou moins sacrés, tous égaux dans l'épreuve.

Love-slaves of the Amazons (*Esclave des Amazones*), film en Eastmancolor de Curt Siodmak, avec Don Taylor, Gianna Segale, Eduardo Ciannelli, Harvey Chalk. — Le point de départ, proche de l'inoubliable *Femmes préhistoriques*, est plaisant, et Don Taylor est un esclave d'amour gentiment ahuri. Mais le développement en demeure fort sommaire, c'est le moins que l'on puisse dire.

No time for Sergeants (*Deux farfelus au régiment*), film de Mervyn LeRoy, avec Andy Griffith, Myron McCormick, Nick Adams, Murray Hamilton. — Version filmée d'un vaudeville militaire de saine tradition, déjà connu en France sous un autre titre (« Sergent, je vous aime ! »), et où, comme il se doit, le ridicule respecte l'ordre hiérarchique : le deuxième classe est plutôt subtil, le général parfaitement stupide. Andy Griffith et Nick Adams enlèvent brillamment la partie.

Rock-a-Bye-Baby (*Trois bébés sur les bras*). — Voir note de Jean Domarchi dans ce numéro, page 55.

Tarawa beach-head (*Tarawa tête de pont*). — Voir note de Jean-Luc Godard dans ce numéro, page 56.

3 FILMS ANGLAIS

Battle of « V 1 » (*La bataille des V 1*), film de Vernon Sewell, avec Michael Rennie, Patricia Medina, Milly Vitale, David Knight. — Episode de la résistance polonaise. Nous préférons Wajda et Kawalerowicz.

Sea of sand (*Les diables du désert*), film de Guy Green, avec Richard Attenborough, John Greyson, Michael Craig, Vincent Ball. — Episode de la guerre de Libye. Allez plutôt revoir *Amère victoire*.

Three steps to the gallows (*Trois pas vers la potence*), film de John Gilling, avec Scott Brady, Mary Castle, John Blythe. — L'œuvre de John Gilling s'accroît régulièrement, au milieu de l'indifférence générale. Hélas ! les *Cahiers* eux-mêmes, toujours prêts à voler au secours des causes perdues, n'ont rien fait pour rompre cette conspiration du silence ; et cette histoire d'officier de marine américain, qui veut prouver l'innocence de son frère condamné à mort, n'a rien qui puisse nous amener à modifier notre attitude.

2 FILMS ITALIENS

Le Fatiche di Ercole (*Les travaux d'Hercule*), film en Dyaliscope et en Eastmancolor de Pietro Francisci, avec Steve Reeves, Silva Koscina, Fabrizio Mioni, Ivo Garrani. — Seuls trois travaux figurent au catalogue, mais l'intervention de Jason et des Argonautes compense peut-être ces lacunes. Pour le style de la mise en scène, voyez plutôt, dans le dernier Tashlin, la séquence de « la vierge blanche du Nil ».

La grande savane (*La vengeance de la déesse rouge*), film d'Elia Marcelli, avec Ica Manda Moana, Germano Longo, Luisa Rivelli. — Nous recopions le résumé publicitaire : à la suite d'une déception amoureuse, un jeune compositeur se réfugie au sein de l'Amazone. Si le cœur vous en dit...

1 FILM ALLEMAND

Le Procès de Nuremberg, film de montage réalisé sous la direction de Felix Podmanishky. — Evidemment, les documents sont impressionnants, encore que tous déjà connus ; mais le montage en est incohérent, et le commentaire bien tendancieux dans sa platitude. Le vrai film du procès aurait été plus passionnant que ce digest désinvolte de l'histoire du nazisme et de la dernière guerre.

1 FILM SUEDOIS

Smulstronstallet (*Les fraises sauvages*). — Voir article de Fereydoun Hoveyda dans notre précédent numéro.

1 FILM SOVIETIQUE

Les Quatre de Stalingrad, film de A. Ivanov, avec V. Safronov, G. Loguinova, I. Smouktounovski. — Dans le cadre de la bataille de Stalingrad, version soviétique d'*Attack*; mais le capitaine coupable aura droit à un jugement légal. Un sentimentalisme fort mièvre fait regretter les coups de poing d'Aldrich.

TABLE DES MATIÈRES

Tomes XV et XVI, du numéro 85 (juillet 1958) au numéro 96 (juin 1959)

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs :
J. DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•

146, Champs-Elysées — PARIS (8e)
R.C. Seine 57.B.19.373.

•

Prix du numéro : 300 Frs
Etranger : 350 Frs

Abonnement 6 numéros :
France, Union Française .... 1.700 Frs
Etranger .... 2.000 Frs

Abonnements 12 numéros :
France, Union Française .... 3.300 Frs
Etranger .... 3.800 Frs

Etudiants et Ciné-Clubs :
2.800 *frs (France) et* 3.200 *frs (Etranger)*

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 500 fr. Envoi recommandé : 600 fr. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 2e trimestre 1959



CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 300 FRANCS